

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Diplomová práce

Magda Španihelová

**Od genetické paměti k elektronickému obvodu:
zobrazování těla a tělesnosti ve filmové formě *screen dance***

**From Genetic Memory to Electronic Circuit:
Displaying Body and Corporeality in Film Form of *Screen Dance***

Praha 2009

vedoucí práce: PhDr. Petra Hanáková, PhD.

Ráda bych poděkovala zejména vedoucí práce PhDr. Petře Hanákové, PhD. za cenné podněty, výstižné připomínky, trpělivost a ochotu, dále pak Nině Vangeli za užitečné rady a v neposlední řadě také Konzervatoři Duncan Centre za poskytnutí materiálů k této práci.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 26. 8. 2009

Anotace

Diplomová práce se zabývá zkoumáním různých forem těla a tělesnosti, které vznikají na poli minoritního filmového útvaru *screen dance*. Do centra pozornosti se tak dostává především specifický typ tancujícího těla, jenž je modifikováno svými virtuózními schopnostmi. V textu se tudíž prolínají dvě umělecké disciplíny – tanec a film, jejich vzájemné ovlivňování i propojování, přičemž pozornost se upíná pouze k západnímu kulturnímu kontextu. Práce nesleduje chronologický vývoj rozličných tendencí mediace tance, nýbrž je strukturalizována do čtyřech kategorií tělesnosti (tělo pracující, poznamenané, potlačované, mizející), které pomáhají klasifikaci tvůrčích přístupů k zaznamenávání pohybujícího se těla i jejich výsledné filmové reprezentace. Zkoumaný filmový materiál se pohybuje od poloviny 40. let dvacátého století do současnosti. Těžiště práce spočívá v analýze, jakým způsobem jsou tancující těla zobrazována, jaké nové typy tělesnosti vznikají na poli *screen dance*, ale také jaké symbolickoideologické hodnoty s sebou filmový obraz tancujícího těla nese.

Klíčová slova: tělo, pohyb, tanec, film, zobrazování těla, tělesnost, tanec ve filmu

Synopsis

This thesis explores the various forms of the body and corporeality represented in the lesser-known film form called *screen dance*. This work focuses on the dancing body, which is transformed through performance. Two art forms are discussed in relation to each other – dance and film, and their mutual influence and connection. Focus is placed on the cultural context of the West. The thesis does not follow the chronological development of different dance styles; rather, it is divided into four categories of corporeality (the laboring, marked, repressed and disappearing body), which help to classify the different creative approaches to recording the body in motion and its various representations in film. The examined film material dates from the mid-1940's to the present. This work analyzes the various ways in which dancing bodies are portrayed in film, the new types of corporeality emerging in *screen dance*, and the symbolic and ideological values contained in film portrayals of dancing bodies.

Key terms: body, motion, dance, film, representation of body, corporeality, dance in film

OBSAH

| | |
|--|------------|
| Úvod | 7 |
| 1. Tělo, pohyb, obrazy | 13 |
| 1.1 Mezi fotografií a filmem: fascinace pohybem | 21 |
| 2. Tělo a tanec | 26 |
| 2.1 Disciplinovaný pohyb | 26 |
| 2.2 Techniky těla | 29 |
| 2.3 Taneční techniky a diverzita těl, jež vytvářejí | 34 |
| 2.3.1 Klasický tanec – balet | 36 |
| 2.3.2 Moderní tanec – Duncan, Graham, Cunningham a kontaktní improvizace | 40 |
| 2.4 Poznámka ženským rolím v oblasti tance | 46 |
| 3. Tanec ve filmu | 50 |
| 3.1 Formální vymezení <i>screen dance</i> | 57 |
| 4. Kategorie první: pracující tělo | 68 |
| 4.1 Tělo jako podmínka, předpoklad (materiál) | 68 |
| 4.2 Portrét pracujícího těla | 71 |
| 4.3 Tělo jako kinetický objekt | 77 |
| 5. Kategorie druhá: tělo poznamenané | 82 |
| 5.1 Tělo jako symbol, znak | 82 |
| 5.2 Detail: studie gestických pohybů | 85 |
| 5.3 DV8 Physical Theatre | 95 |
| 5.3.1 Noční můra (z) mužů podle DV8 | 102 |
| 6. Kategorie třetí: Tělo potlačované | 106 |
| 6.1 Filmové médium jako extenze tančícího těla | 106 |
| 6.2 Kinetika těla | 110 |
| 6.3 Vizualita těla | 116 |
| 6.3.1 Video: Možnosti elektronického obrazu | 120 |

| | |
|---|------------|
| 6.4 Instinkty těla | 123 |
| 6.5 Apendix: Animace – zásah do pohybu | 127 |
| 7. Kategorie čtvrtá: Tělo mizející | 130 |
| 7.1 Tělo v zóně mizení..... | 130 |
| 7.2 <i>Motion capture</i> : absence těla, ztráta duše? | 132 |
| 7.3 Virtuální pohyb: <i>lifeforms</i> a notační systémy | 138 |
| Závěr | 142 |
| Seznam použité literatury | 146 |
| Příloha..... | 152 |

ÚVOD

Lidské tělo – jeden z nejsilněji vnímatelných objektů je původcem i nositelem našich úvah, fantazijních představ o sobě samých i o světě, ve kterém žijeme. Tělo nám dává formu, tvar i podobu, stává se naším reprezentantem, zástupcem, jehož prostřednictvím vstupujeme do rozličných vztahových struktur. Naše existence ve světě je podmíněna přítomností našeho těla v něm. Také jeden z nejčastějších způsobů, jimiž lze vyjádřit naše podvědomí, ale i přesvědčení o nás samotných, je vytvořit konkretizovanou představu těla, které obýváme či kterým dokonce jsme. Vytváření rozmanitých obrazů těl tudíž představuje způsob, jak přemýšlet o nás samotných.

Tanec pracuje výhradně s tělem, tělo je jeho doménou, jediným vyjadřovacím prostředkem. Učit se tančit také znamená učit se poznávat a ovládat své tělo, a postupně si ho tak plně uvědomovat. Obrazy tancujícího těla se pak v tomto smyslu mohou jevit jako příklad esenciální reprezentace lidské formy.

Rozhodla jsem se psát o skloubení těla a pohybu, o prolínání a vzájemném ovlivňování dvou uměleckých disciplín – filmu a tance z důvodů mé mnohaleté taneční zkušenosti. Partikulární zakoušení pohyblivého těla mě zde vedlo k úvahám, jakými způsoby jsou vytvářeny obrazy tancujícího těla, i v jaké intenzitě je divák vnímá. Jak těsně lze propojit filmový pohyb s tancem či jaké místo (funkci) zastává virtuózní forma tanečnickova těla v celém procesu vzniku filmových (pohyblivých) obrazů.

Práce se zabývá zkoumáním lidského těla a různých forem tělesnosti, jež vznikají na poli *screen dance*. Zaměřuje se především na tělo tancující, jehož vlastnosti byly během specifického disciplinárního (tréninkového) procesu pozměněny, a určitým způsobem modifikovány. Limity a možnosti takového těla jsou posunuty, přirozená konstituce je deformována. Klíčovou roli však hraje to, že tanec je svou podstatou také obrazový. Tancující

tělo svým pohybem vytváří obrazy, což je jeho způsob, jak sdělovat informace. Vše se děje nonverbální cestou, přičemž tělo je esenciální vyjadřovací prostředek, který je schopen prezentovat určité postoje i vyjádřit konkrétní ideje, samozřejmě v kontextu, jaký mu přiděluje tvůrce. Tancující tělo poskytuje unikátní obrazy sebe sama. Na poli filmu však tyto vlastnosti přebírají technologie. Technika přináší nové obrazy těla, ona dokáže zaujmout jiný úhel pohledu, distancovat se od něj, má schopnost proniknout do jeho hloubky, nebo jinak určovat a posunovat jeho limity. Otázka viditelnosti se stává kardinálním problémem na poli vizualizace těla. Určujícím aspektem tvorby nových typů obrazů je zachytit, zaznamenat, či zcela vytvořit nevšední podobu, formu nebo projevy lidského těla. Mediací tance dochází k zvláštní duplicitě obrazů, čímž vzniká nová hybridní forma těla, neboť přirozené lidské tělo přestává být v kontextu filmu limitováno svou fyzičností.

Specifická forma tanečního filmu – tzv. *screen dance*, má ideální možnost experimentovat s různými podobami lidského těla, vzájemně kloubit taneční a filmové pojetí tělesnosti, které tak dá vzniknout novým tělesným typům.

Jak již bylo naznačeno, materiál mé práce vychází z minoritního filmového útvaru *screen dance* (*dance for camera*), což je takový typ filmu, v němž dominuje tanec, neboli obecněji pohybující se tělo, jenž se samo o sobě stává elementárním vyjadřovacím prvkem i potenciálním nositelem všech symbolů. *Screen dance* dle mého názoru poskytuje široké spektrum různých specifických přístupů k tělu. Především je to taneční způsob uvažování o těle, o jeho kompozici v prostoru, o vedení těla, o vzájemném působení dvou nebo několika těl. Tělo jako hmota, pohyb jako řeč, ale primárně jde o obrazy. Také proto se choreografický princip uvažování o těle kloubí se schopností nahlížet na tělo optikou zobrazovacích médií. Nejen tělu, ale také tanci jako jisté formě uměleckého vyjádření se otevírá nová poloha, na které může být tělo zkoumáno a zakoušeno naprosto odlišným způsobem. Tanec a film se navzájem ovlivňují a doplňují. Estetika jednoho automaticky působí na estetické principy druhého. *Screen dance* se tak stává jakousi hraniční formou, která někdy podléhá spíše principům filmového způsobu vyjádření, mnohdy však zůstává

věrná scénické taneční stylizaci. Tento způsob členění se stává také určujícím elementem pro další kategorizaci tělesných typů.

Screen dance patří mezi marginální oblasti vizuální kultury, jedná se většinou o krátkometrážní, eventuelně středometrážní filmy s nízkým rozpočtem, které vznikají buď v nezávislých filmových nebo televizních produkcích.¹ Také z tohoto důvodu mnohdy přebírají estetiku daného média, což můžeme doložit tím, že se *screen dance* začal rozvíjet až s dostupností a ekonomizací televizní techniky, což ho úzce napojilo na aktuální tendence moderního tance. Postupně se tanec začlenil i do dalších specifických útvarů televize, jako jsou reklamy nebo hudební klipy, s nimiž sdílí i jisté estetické charakteristiky, což se nejvíc projevuje právě inklinací k tvorbě efektních poutavých obrazů, jejichž prioritou je potenciál přilákat a udržet diváckou pozornost. Vrchol technických možností tance ovšem nenalezneme ve *screen dance*, nýbrž v akčních scénách hollywoodských filmů. Sofistikované triky vytvářejí zcela nevšední tělo, které je podobné konzistenci (i vlastností) jako celý fikční diegetický svět. Za nejpůsobivější snímky tohoto typu vůbec by jistě šly označit bojové scény z filmu *Matrix* (Larry Wachowski, Andy Wachowski, 1999) či fantazijní kung-fu performance na stromech ze snímku *Tygr a drak* (*Wo hu cang long*; And Lee, 2000). Ačkoliv se zdá, že *screen dance* nezná téměř žádná omezení, že je otevřen různým experimentům, jež slibují novější, nezvyklejší obrazy těla, tvůrčí potenciál je omezen především finančním kapitálem.

Po celém světě můžeme nalézt organizace shromažďující a registrující vznikající *screen dance* filmy, také se konají specializované přehlídky a festivaly, bohužel však neexistuje komplexní databáze, která by poskytovala ucelené informace o celosvětové produkci. Divadelní nebo filmové instituce shromažďují velké množství tanečních filmů, bohužel se většinou jedná o archivní záznamy jednotlivých tanečních představení nebo o dokumentární filmy zaznamenávající život či tvůrčí proces některé z tanečních ikon. Jednotlivé organizace obvykle mají svou vlastní koncepci výběru, který uplatňují

¹ Některé evropské televizní kanály se této formě věnují programově (např. britský Channel Four, francouzsko-německý ARTE, dále nizozemská nebo dánská televize).

při doplňování své filmotéky. Např. jádrem videotéky Kyliánovy nadace, jež je součástí Divadelního ústavu v Praze, jsou záznamy představení současných světových choreografů, stejně jako domácí „kamenné“, ale i nezávislé taneční produkce. Kromě dokumentů se tady nachází také původní tanečně-filmová a televizní tvorba neboli *screen dance*. Právě je zde ovšem *screen dance* zastoupen v relativně malém rozsahu. Určujícím prvkem pro výběr a zařazení jednotlivých tanečních filmů do fondu nadace je kritérium, že v každém *screen dance* by měla být zřetelná ucelená taneční pasáž – choreografická variace. Snímky, které jsou vytvářeny na základě filmového média, konstruuji tanec střihem nebo speciálními efekty již podle jejich názoru nespádají do jimi vymezeného žánru tance pro kameru (už jsou spíše filmem než tancem). Další možnost tak nabízí knihovna specializovaných škol, jako je Duncan Centre nebo jiné taneční konzervatoře. Dostat se k jednotlivým dílům individuálně je velmi komplikované. Jedinečnou příležitost poskytují již zmiňované taneční festivaly, nebo různá kompilační dvd a televizní stanice, které se produkci, nebo alespoň prezentaci *screen dance* věnují.

Materiál k mé práci je tudíž kompletován na základě mé osobní znalosti *screen dance* filmů, dále na vyhledávání konkrétních děl, na která odkazuje odborná literatura, nebo pátráním po vhodném materiálu ve fondu Kyliánovy nadace nebo knihovny Duncan Centre. Do popředí se tak dostávají snímky emblematických tanečních divadel nebo tvůrců, jež dlouhodobě pracují s médiem filmu (DV8 Physical Theatre, Wim Vandekeybus, Anne Teresa de Keersmaecker, Philippe Decouffé), nebo také filmových režisérů, jenž se programově věnují produkci *screen dance* filmů (David Hinton, Margaret Williams).

Má práce se z důvodu větší znalosti i dostupnosti zkoumaného materiálu zabývá tanečními metodami i rozličným pojetím tělesnosti pouze v kontextu západní kultury.

Struktura diplomové práce je inspirovaná koncepty tzv. „technologického vtělení“, jež vycházejí z textu Anne Balsamo *Forms of Technological Embodiment: Reading the Body in*

*Contemporary Culture*². Balsamo vychází z kyberpunkové novely Pat Cadigan *Synners* (1991), na jejímž příkladu koncipuje čtyři typy technologického vtělení, které klasifikuje jako: tělo *pracující* (*laboring body*), tělo *poznamenné* (*marked body*), tělo *potlačované* (*repressed body*) a tělo *mizející* (*disappearing body*). Tyto kategorie mi tak poskytnou klíč, na jehož základě budu třídit a analyzovat jednotlivé *screen dance* filmy i způsob, jak s tělem nakládají, jaký typ obrazu těla vytvářejí, co takovýto obraz symbolizuje, nebo jak se vztahuje k obecným představám a vnímání fyzického těla.

Tancující tělo jako předmět zobrazení se ve filmu objevuje již od jeho prvopočátků. Tanec a film sdílejí stejné charakteristické znaky – pohyb a obrazovost/vizualitu. Tělo je v rámci *screen dance* umístěno do centrální pozice, nabízí specifický pohled na práci s tvarem i pohybem lidského těla. Mě zajímají možnosti tvůrčích přístupů k zobrazování tancujícího těla, jaké jsou a jak se proměňují v závislosti na technických možnostech nových médií. Jak naznačuje výše zmiňovaná kategorie *těla mizejícího*, je zřejmé, že vizuální technologie fyzické tělo jako objekt zobrazování opouštějí. Jean Baudrillard diagnostikuje mizení jako podstatnou vlastnost moderního světa, kterou nalézají na všech úrovních komunikace, tudíž i v umění. Důraz na estetickou inovaci obrazů tak převyšuje zájem o lidské tělo jako takové, i o jeho potenciální virtuózní formu. Lidské tělo je opět eliminováno na pouhé body či čáry, nebo je z výsledného obrazu abstrahováno podobně, jako to pro transparentnost svých výzkumů pohybu dělal na konci 19. století Etienne-Jules Marey. Znamená to, že i v současnosti ještě máme potřebu některé typy pohybu analyzovat totálním zobecněním a schematizací lidského organismu a jeho konstituce? Proč se po celou dobu dějin (a vývoje) technických médií nepřestala pozornost upírat k možnostem analýzy lidského pohybu popřením tělesnosti jako takové, tedy evidentním fyziognomickým zánikem těla?

² In: Mike Featherstone – Roger Burrows (eds.), *Cyberspace/cyberbodies/cyberpunk*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publication 1996, s. 215– 237.

Filmové médium poskytuje tanci, choreografickým metodám i obecnějším úvahám o pohybujícím se těle specifický kontext. Interdisciplinární zkoumání různých pojetí těla nabízí odlišný pohled na možnosti i funkci zobrazovacích médií a jejich vztahu k estetickému i teoretickému uvažování o těle. *Screen dance* je jen marginální oblastí filmové kultury, přesto si myslím, že je důležité se jí věnovat, neboť skýtá velký potenciál reflexe lidského těla v oblasti vizuální kultury i ve věku nových technologií a médií.

1. TĚLO, POHYB, OBRAZY

Obrazy – produkt, jímž fascinují všechny zobrazovací technologie. Různé typy médií přistupují ke svému zobrazovanému objektu z odlišné vzdálenosti, nahlíží na něj vlastní optikou, zkoumají jej pod zorným úhlem své specifické perspektivy. Každá vizuální technologie tudíž produkuje svůj vlastní typ obrazů, pro které jsou příznačné jisté charakterové/charakteristické vlastnosti daného média. K zvláštní situaci dochází, jestliže se oním objektem zobrazení stává tělo. Tělo je entita, komplexní organismus, aparát, se kterým má zkušenost každý potenciální pozorovatel obrazů. Jestliže někdo pozoruje obraz těla, má i on sám své vlastní tělo, o němž ví, jak funguje, ví, jak se s ním zachází, ví, jak jeho tělo reaguje. Tělo je jeho médiem-zprostředkovatelem, skrze kterého vnímá (zažívá) svět. Jeho percepční orgány mu podávají zprávy o objektech a událostech, mozek vše vstřebává a paměť uchovává. A protože člověk nemá (naskytá se otázka, zda postrádá) tlačítko RESET, jako ho mají např. dokonalé umělé inteligence, cokoliv se člověku přihodí, s čímkoliv přijde do kontaktu, navždy se pro něj stává zkušeností, kterou zažil, která se do něj svým způsobem otiskla a zanechala třeba nevědomou stopu. Obrazy těl se pak stávají součástí tohoto celého procesu. Člověk se konfrontuje s jinými těly, jejich různými podobami, variacemi, jejich akcí i reakcí, a podobným způsobem na něj působí i obrazy těla. Zajímavá je určitě pozice (stav, podoba) portrétovaného těla, onoho těla-objektu. Takové tělo se vystavuje, je na něj poukázáno ve smyslu „na mě se dívej“, čímž ale také říká „dívej se na mě jinak“. Toto tělo má být viděno. A protože *má být viděno*, jeho podoba (obraz) v sobě skrývá nějaký hlubší smysl, konkrétnější význam, partikulární sdělení, které je nějak zacíleno. Obrazy těl, těla performerů a herců tady nikdy nejsou samy pro sebe, stejně jako tady také není místo pro nezúčastněného svědka. „Divák je svázán s hercem, jeviště s hledištěm v kruhu vzájemného

podmiňování. Spolu s obrazem je vytvářen i divák; je-li tu divák, je tu i obraz. Možná snad ještě přesněji: dívám-li se na obraz, jsem sám zároveň obrazem, který je pozorován.“³

K uvažování o těle a tělesnosti výrazně přispěla fenomenologie, která už nevychází z představ o těle, ale z těla samého. Podle fenomenologů je naše tělo základem naší zkušenosti, je nezbytným předpokladem k zacházení s věcmi, s druhými, se sebou. To, že se subjekt jeví sobě samému, podle Renauda Barbarase „poukazuje k obecné struktuře jevení. Zkušenost sebe sama, stejně jako jakýkoliv jiný jev, je díky této struktuře nevyhnutelně spolu-jevem světa.“⁴ Subjekt je tudíž ten, pro koho a před kým se vše jeví. Nepřítomnost subjektu tak způsobuje nepřítomnost všech jevů. Tělesnost tudíž neoznačuje nic jiného, než sám živel jevení. Důkazy o vlastní existenci dostávám prostřednictvím vzájemné interakce s druhými, nebo také s objekty, se kterými se v prostoru konfrontuji. Absence vzájemného působení by tak vybízela k relativnosti bytí. Být a být vnímán se navzájem vyžadují. Být někde však mohu jen skrze tělo, vnímání je tudíž také vtělené. „Biologický organismus se stává reální osobou v okamžiku, kdy já mohu něco vykonat na svou vlastní odpovědnost (pohybovat se).“⁵ Pohyb je podmíněn existencí živého těla, neboť právě takové tělo zavdává podmět k vnímání. Samotný proces vnímání je nemyslitelný bez možnosti pohybovat se. Tělo a pohyb jsou tak podle fenomenologů elementárními entitami, jež určují živoucí a vnímání schopný organismus. Pokud něco upřeně pozoruji, zdá se, jako bych se na okamžik zastavila, eliminovala jakýkoliv další (třebaže dílčí) pohyb, jen abych využila této nepatrné pauzy, která mi umožňuje vnímat danou věc jinak, podrobněji a důkladněji, neboť je jakoby na moment vytržená z kontextu – z nepřetržitého běhu světa. Již samotný akt pozastavení se implikuje pohyblivost, jeho dočasnou eliminaci.⁶ Není potom filmové médium založeno na přesně

³ Tomáš Dvořák, Tělo a vizuální technologie. In: Martina Pachmanová (ed.), *Tělo a fotografie*. Praha: Pražský dům fotografie, Aktiv volné fotografie 1998, s. 105.

⁴ Renaud Barbaras, *Touha a odstup : (úvod do fenomenologie vnímání)*. Praha: Oikoymenh 2005, s. 109.

⁵ Jan Patočka, *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: Oikoymenh 1995, s. 24.

⁶ Při pozorování samozřejmě nedochází k totálnímu strnutí, neboť těkavý pohyb očí, nemluvě o bezpočtu vnitřních pohybech, nejsou upnutím pozornosti nijak zasaženy. („Jako kdyby stabilita neexistovala jinak než jako výdobytek na nestabilitě.“ In: Barbaras, c.d. (pozn. 4) s. 122.

takovém pozastavení, čili jakémsi druhu fixace, která se upne k jedné věci, situaci? Fascinace obrazem pak může pramenit právě z této elementární vlastnosti – z pozastavení. Je nespornou daností, že lidská mysl dokáže lépe uchopit obrazy statické. Veškeré vědecké výzkumy musí předměty svého bádání nejdříve fixovat, aby je mohly zkoumat. Dá se říci, že obrazy nám odkrývají pravou podobu věcí? Že teprve díky nim jsme fenoménům světa schopni porozumět? Jak ale vnímáme, respektive poznáváme své tělo prostřednictvím obrazů? Jak k nám tyto obrazy promlouvají a jak se vnímání obrazů těla odlišuje od vnímání obrazů ostatních věcí a jevů? „Tělo není nějaká vnímaná věc mezi jinými, ale je mírou všech.“⁷ Jan Patočka dodává, že „kdybychom byli věcmi, museli bychom se zjevovat jako ony. Nežijeme mezi věcmi, nýbrž tak, že jdeme za věcmi a k věcem.“ Fakt, že *jsme*, pocítujeme jakožto aktivní pohybující se bytosti. Naše existence je nám dána jako působení na věci, ne jako přítomnost mezi nimi. Veškeré naše konání ve světě je konáním úmyslným. Pokud už něco konám, znamená to, že to dovedu. Předpokládám, že mám tyto dovednosti k dispozici, že mám k dispozici své tělo. Disponování tělem je tudíž jakási naučená dovednost, která musela být nějak získána, a tudíž předpokládá nějaký druh zvládnutí světa. Pohyb je vždy manipulace s věcmi a je určován smyslem, má své odkud kam (např. krok – sáhnutí po něčem, i série pohybů – cesta). Každý pohyb má své východisko a cíl. Způsob, jakým se prostřednictvím těla orientujeme ve světě, charakterizuje prostorovost naší tělesné existence. Prostor je orientován k nám, od svého těla odvozují to, co je nahoře-dole, vpředu-vzadu, vpravo-vlevo.⁸ Ke svému tělu a jeho zkušenostem ze světa vztahují také obrazy, jež zprostředkovávají různé podoby a formy tělesnosti. Ačkoliv se nejedná o mé vlastní tělo, vnímám ho jako entitu, která se konstitučně té mé podobá.

⁷ Maurice Merleau-Ponty.

⁸ „Nahoře-dole má smysl tím, že původní dynamika tělesné existence je určité úsilí, náš postoj je svého druhu námaha, přemáhání odporu, směřuje proti tíži. Vpravo-vlevo je původní symetrie naší aktivní tělesnosti, rukou, nohou, symetrie našeho těla, našich pohybů. Vpřed-vzad je směr naší činnosti, dynamiky práce, síly, která vidí.“ In: J. Patočka, c.d. (pozn. 5), s. 34.

Jak fenomenologická bádání naznačují, tělo je organismus velmi sebereflexivní. Možná právě proto jsou obrazy těl někdy tak zneklidňující a dráždivé.

Psychoanalýza považuje obrazy těla za podstatný a určující element, jež figuruje při procesu utváření vlastního Já. Lacanova úvaha o stadiu zrcadla míní, že Já začíná existovat v okamžiku, kdy dítě poprvé porozumí obrazu svého těla v zrcadle, kdy se s tímto obrazem identifikuje, a přijímá tak mentální obraz sebe sama. „Já je tudíž obrazem tělesného zobrazení. Je příznačné, že obě tato zobrazení mají výrazně vizuální status. Nejenže je ‚povrch‘, do něhož se Já projektuje, reflexivní, ale sama mozková kůra ‚funguje jako zrcadlo‘, jako ‚místo‘, kde dochází k ‚integraci obrazů‘.“⁹ Obrazy těla tak zastávají výjimečnou roli při formování lidské subjektivity. Jsou nedílnou součástí našich životů, utvářejí povědomí o nás samotných, pomáhají nám ustanovit naše místo ve světě, vymezit se vůči ostatním, přispívají k definici sebe sama.

Rozličné obrazy těl jsou tudíž něco jako esenciální složka celého procesu vnímání. Jsou neustále přítomny v naší mysli, stávají se jeho neoddělitelnou součástí. Jak ale vůbec rozumíme novým formám tělesnosti, které vznikají prostřednictvím různých technologických médií? Tato těla nemají ani kosti, ani svalstvo, ani krev. Kde a jak dochází k propojení těla transparentního (ať už se jedná o reálné tělo herce nebo jakýkoliv obraz/obrys těla) s tělem pozorovatele? Procesy tvorby a percepce musí být zákonitě propojeny.

Do procesu vnímání těla a jeho pohybů razantně vstoupili neurologové, jež v 90. letech objevili v levém prefrontálním mozkovém laloku skupinu neuronů, která se aktivuje při výkonu motorické akce zaměřené k nějakému cíli, například k uchopení ovoce.¹⁰ Tentýž soubor neuronů se aktivuje, když dotyčný jedinec pouze pozoruje jiného, který provádí tentýž akt, bez ohledu na reálnost tohoto provádění, tedy i při sledování fiktivní

⁹ Kaja Silverman, Práh viditelného světa: Tělesné Já. In: Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena*. Praha: One Woman Press 2002, s. 348.

¹⁰ Zrcadlové neurony byly nejprve objeveny u makaků, teprve další výzkumy prokázaly jejich přítomnost i v lidském organismu. Proto se často uvádí motorické akce, jež jsou příznačné právě pro opice, jako je již zmiňované uchopování ovoce.

reprezentace (např. obraz, komiksový strip). Protože tento nově objevený soubor neuronů odráží, zrcadlí v mozku pozorovatele jednání prováděné někým jiným, nazvali ho objevitelé zrcadlovými neurony (*mirror neurons*). Aktivace neuronů je propojena spíše s akcí než s individuálními pohyby, které danou akci formují. Zrcadlové neurony přispívají k pochopení konání druhých, neboť jejich prostřednictvím jsme schopni rozpoznat, že aktivita „představuje“ určitou akci, přičemž její reprezentace může být užita jednak k napodobení akce, nebo k jejímu porozumění. „Zrcadlové neurony dokáží v lidském mozku reprezentovat pohyby, které daný jedinec pozoruje u druhého jedince, a nadto vytvářet signály směřující k senzomotorickým strukturám, takže jsou odpovídající pohyby buďto „shlédnuty předem“ v podobě simulace, nebo jsou skutečně vykonány.“¹¹ Zrcadlové neurony se neaktivují v rámci odpovědi na probíhající situaci, pouze ji (zato doslova) reflektují. Jedna z otázek, kterou si vědci položili na počátku tohoto výzkumu vedoucího k objevení zrcadlových neuronů, zněla: jak chápeme jednání a především záměry druhých? Tento typ neuronů tudíž kóduje nejen úmysl akce, ale také jak je daná akce vykonaná. Ukázalo se, že motorické požadavky (např. přesnost uchopení) jsou daleko podstatnější než jakékoliv vizuální nároky (typ ruky, jenž ovoce uchopuje). Zrcadlové neurony také hrají důležitou roli při procesu rozpoznání emocí druhých lidí, k němuž díky neuronům dochází okamžitě a automaticky.¹²

Zajímavou skutečností bezesporu je strukturální podobnost zrcadlových neuronů s Brocovou oblastí, která je neurofyzilogickou bází „jazykového instinktu“ (S. Pinker),¹³ čili centrem řeči. Současné výzkumy vedou dále k poznatkům, že Brocova oblast se aktivuje i během vykonávání pohybů rukou a paží, nebo také během pouhé představy ruky vykonávající určitý pohyb.¹⁴ Manuální gestikulační systém bývá považován za předchůdce řeči. Podobná strukturální skladba a téměř identická lokalizace v mozku dokazuje příbuznost

¹¹ Antonio Damasio, *Hledání Spinozy*. Praha: Dybbuk 2004, s. 136.

¹² Luigi Giannachi, *Se la salute è a 35 millimetri*. *Sanità*, 2006, s. 20.

¹³ Vlastimil Zuzka, Boční participace (filmového) diváka. *Illuminate* 19, 2007, č. 2, s. 84.

¹⁴ Dále viz Giacomo Rizzolatti – Michael A. Arbib, Language within our grasp. *TINS* vol. 21 1998, č.5, s. 188–194.

a vzájemnou propojenost řeči s motorickými činy. Existence zrcadlových neuronů se tak ukazuje jako nezbytná nejen pro rozvoj řeči, ale i jiných forem záměrné komunikace.¹⁵

Soubor tohoto typu neuronů také přispívá k vysvětlení, proč jsme schopni pochopit, co nám sděluje umění, jež komunikuje prostřednictvím vlastního specifického jazyka, který se velmi odlišuje od jazyka společenského, neboť není postaven jen na slovech, ale na užití rozličných symbolů. Umělecká díla promlouvají skrze formu, barvu, hmotu, zvuky nebo pohyby.

Taneční jazyk se etabloval podobně jako jazyk verbální. Pozorování tanečníků předvádějících různý typ tance poukazuje na fakt, že mozková činnost diváků se liší v závislosti na jejich vztahu k danému typu tance. Pochopení specifické motoriky totiž záleží na zvyku a zkušenostech pozorovatele. Aby pohyby v divákovi rezonovaly, je třeba používaný pohybový slovník, performující tělo vztáhnout k určitému sociologickému diskurzu dané společnosti. Pohyb je totiž primárně sociální text – je komplexní, polysémický, ale vždy smysluplný a především neustále se měnící a rozvíjející. „Pohyb tak slouží jako ukazatel pro tvorbu genderových, rasových, etnických, třídních i národních identit. Může být také chápán jako znak sexuální identity, věku, nemoci nebo zdraví, stejně jako dalších typů dalších rozlišení, které jsou aplikovány na jednotlivce nebo na skupiny. Jakýkoliv tanec existuje v komplexní síti vztahů k jiným typům tance, popř. také netanečních způsobů užívání těla, a může být analyzován v rámci těchto dvou rovnoběžných os.“¹⁶

Zajímají mě různé podoby vizualizace pohybujícího se těla. To, čím fascinují všechny zobrazovací technologie, jsou jimi vytvářené obrazy. Jaký postoj zaujímají technologie ke svému objektu, pokud je jím lidské tělo? „Umění [film nevyjímá] tady není od toho, aby

¹⁵ Za předchůdce lidské řeči bývá považován tzv. manuální gestikulační systém, který při svém formování vycházel z pozorování.

¹⁶ Jane C Desmond, *Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies*. In Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham & London: Duke University Press, s. 31.

napodobovalo skutečnost.¹⁷ Jak se tedy vizuální média postaví k tělu, jako k elementární entitě, která tvoří předpoklad lidské existence a vnímání vůbec? Jak bude zacházet s tělesností, jaké fascinující/šokující podoby těla nechá vzniknout? Jak v tomto procesu bude figurovat vzájemné prostoupení dvou uměleckých disciplín tance a filmu? Průnikem dvou způsobů uměleckého vyjádření zákonitě dochází ke vzniku nového typu zobrazení tělesnosti. Tanec je od těla zcela neoddělitelný, choreograf pracuje s živými skutečnými těly. Tanec tak principiálně nikdy nemůže ztratit kontakt s lidskou formou. Filmové médium však tento odstup, odklonění se od fyzického těla umožňuje. Je zajímavé sledovat, jak se taneční pojetí těla a jeho pohybu dokáže na poli filmu oprostit od svých standardizovaných postupů.

Tanec je svou podstatou také obrazový. Tělo svým pohybem modeluje pozice, které tak vytvářejí (a jsou vnímány jako) obrazy, což je jeho způsob, jak sdělovat informace. Text, který tanec vytváří, ovšem zůstává v nelineárním prostoru naší paměti. Uchopení pohybu jako určitého sdělení komplikuje jeho nestálost a nejednoznačnost. Stojí tak v jisté opozici ke slovu, jehož význam je mnohem přímější a jednoznačnější. Jak ale potvrdily zrcadlové neurony, pohyb a gestikulace hraje důležitou roli v genezi lidského jazyka. Vnímání pohybů a potencialita jejich symbolických významů tak poukazují na jejich nespornou důležitost, z čehož vyplývá, že porozumění pohybům předchází porozumění lidské řeči.

Do nepřetržitého toku stále se proměňujících tělesných pozic film razantně vstupuje především svou schopností fixace pohybu. Najednou je možné postřehnout něco běžně nevidaného. Otázka viditelnosti se tudíž stává kardinálním problémem na poli vizualizace těla. V případě tanečního filmu jisté standardizace obecně přijímaného obrazu těla překračuje již samotný materiál. Mediací tance vzniká jakási hybridní forma (duplikuje taneční obrazy s filmovými, ale jaký typ obrazovosti převažuje?), která v procesu objevování nových forem tělesnosti může jít dál. Tělo se tak díky přítomnosti dalšího média, intervencí dalšího aparátu může posunout někam jinam, neboť přestává být v kontextu filmu limitováno svou fyzičností.

¹⁷ „(...) jako by jedné nebylo dost.“ Citát Rebecy Westové je zaznamenán v Goodmanových *Jazycích umění*. In: Nelson Goodman, *Jazyky umění*. Praha: Academia 2007, s. 21.

Tancující tělo poskytovalo unikátní obrazy sebe sama. Jeho nevšední podoby, deformace a zdánlivé popírání jak fyziognomických, tak fyzikálních zákonů fascinovaly. Na poli filmu toto však dělají technologie. Film má tudíž ideální možnost zabývat se „jen“ tělem. Tělo se osvobozuje se od reality. Teď již nehraje roli, jestli je nějaký úkon fyzicky možný, jestli ho tanečník udýchá. Hranice těla se přemístila na pole filmu. Pro tělo samotné přestává hrát jakoukoliv roli čas i prostor. To, co se odehrává na obrazovce, jsou jiné/nové podoby těla, nebo jen jeho symptomy. Taneční film tak vytváří těla, která se mohou svým způsobem pohybovat jen v kontextu daného média – ve skutečnosti jsou tyto pohyby neproveditelné.

Kam směřují současné tendence zobrazování těla? Nové technologie jsou schopné vytvářet a produkovat stále nové, nevšední i fascinující obrazy. To však znamená, že se pomyslné hranice neustále posouvají, což následně vede k tomu, že vizuální technologie fyzické tělo jako svůj objekt zobrazování naprosto opouštějí. K novým obrazům těla již není zapotřebí jeho tělesné existence. Technologie se stávají lepšími podpůrnými systémy pro život našich obrazů, nikoliv našich těl. Důraz na estetickou inovaci obrazů tak převyšuje zájem o lidské tělo jako takové, i o jeho potenciální virtuózní formu, kterou prezentoval tanec. Těla se tak stávají pouhými pozorovateli „svých“ obrazů, nikoliv už potenciálními účastníky na vzniku těchto obrazů. Zůstává však ještě v těchto obrazech, které jsou spíše už jen obrysy, něco ze symbolických i ideologických vlastností těla? Vymizí tělo z vizuálních technologií? Pravděpodobně asi zcela nevymizí, neboť jakékoliv obrazy těla se vždy budou k tělu určitým způsobem vztahovat. Třeba také tím, že se od něj naprosto distancují.

Díky vizuálním technologiím se nám tak dostává zcela jiného pohledu na lidské tělo. Technika dokáže tělo ovlivňovat, v některých případech také disciplinovat. Filmový aparát také může k tělu zaujmout jakoby nezaujaté stanovisko. Skrze skleněnou čočku objektivu se tak pozorovatel distancuje od objektu, pohlíží na něj z dálky a jeho pohled je neživý, což ale nezaručuje, že skrze objektiv jsme schopni pohlížet na svět nezaujatě, objektivně. Naopak, možná je objektiv daleko náchylnější k různým optickým zkreslením a klamům, než je tomu v případě naší přirozené percepce.

1.1 Mezi fotografií a filmem: fascinace pohybem

Období nových technických aparátů, tedy možnost stále přesnějšího (tzn. realističtějšího) zaznamenávání skutečnosti, poskytuje nové přístupy a pohledy na problematiku exaktního poznávání a zkoumání lidského těla. Přístroje již neslouží k pouhému pasivnímu pozorování, ale vybízejí také k interakci, k experimentům, nabádají k podrobnějšímu zkoumání a důkladné analýze. Ačkoliv obrazy, jež takto vznikají, slouží především k vědeckým účelům, velký zájem široké veřejnosti a její fascinace nad mocným potenciálem samotné techniky, jež dokáže nejen proniknout k mikrostrukturám živého organismu, ale také ho vybízet k potřebným reakcím, ovlivňovat ho a cíleně disciplinovat, vede k masové oblibě a nebyvalé atraktivitě tohoto typu zobrazování. Vědecký požitek z vizuální analýzy tak zprostředkovaně poskytuje příležitost kontrolovat a manipulovat s životem nebo smrtí živého organismu.¹⁸ Fotografie a film poskytly různým vědeckým odvětvím příležitost přesně zaznamenat určité stavy a procesy lidských nemocí nebo fungování orgánů, které na základě získaného materiálu mohly později podrobně studovat. Právě možnost zabývat se procesem, pohybem, změnou a transformací se ukázal jako určující element moderních medicínských výzkumů konce 19. století. Jean-Martin Charcot pomocí fotografií analyzoval a určoval jednotlivé fáze hysterických a epileptických záchvatů, jenž tak poprvé poskytly hmatatelné (ale vizuální!) důkazy o (jinak těžko uchopitelném) stavu, v němž se zmítající se tělo nachází. Fotografie jsou tak zajímavým dokladem průběhu duševní nemoci. V podobném bádání pokračovali i Charcotovi následovníci na pařížské klinice Salpêtrière. Série fotografií zaznamenávající jednotlivé etapy záchvatu v konečném výsledku vypadají jako divadelní pózy, jako určitá expresivní gesta, která by stejně tak mohla být součástí taneční choreografie. Tělo se nachází ve vysokém fyzickém napětí, zmítá se v křečích, v hlubokých hrudních záklonech, mění svou polohu ze stoje na zem. Fotografie zaznamenávající celou postavu se explicitně nejeví jako vědecký obraz (důkaz „duševně“

¹⁸ Filmový záznam popravy slona elektrošoky z r. 1903 se stal velmi oblíbenou atrakcí, diváci měli možnost opakovaně pozorovat okamžik smrti.

vyšinutého těla), působí jako záznam jednotlivých póz nějakého tanečního představení. Teprve detailní záběry tváří nesou silnější známky pacientovy individuality, v nich už jsou lehce rozpoznatelné příznaky epileptického záchvatu nebo jiné duševní nemoci. Takovéto tělo jeví známky deformace, výraz v obličeji je nepřítomný nebo naprosto neodpovídající kontextu situace, ve které se člověk nachází. Salpêtrièrská fotografie klasifikovala určitý typ pohybu jako specifický znak patologického chování. Skrze tělo vyvstávají na povrch vnitřní pochody a stavy. To, co se děje uvnitř je ilustrováno tělesnými pohyby, křečovitým ustrnutím. Tyto pohyby však, na rozdíl od tanečních gest, *nereprezentují* myšlenky či ideje, nejsou artificiálním tělesným vyjádřením, jako je tomu v případě tanečních choreografií, ale jsou jeho přímým projevem.



obr. 1 Fotografie zaznamenávající fáze hysterického záchvatu. Salpêtrière 1898

Pro analýzu pohybu jsou však zcela určující experimenty a výzkumy chronofotografie, které velmi komplexním způsobem zaznamenávaly jednotlivá pohybová stádia. Čímž přesně dokazovaly, proč fascinují. Systematicky přesně a detailně zaznamenávají jednotlivé pohybové sekvence, které byly lidskému oku dosud nepřístupné. Zajímavým přínosem bezesporu je, že z těchto pozorování vyvstávaly obecnější závěry typu povahy a dynamiky každodenního lidského pohybu, jako je chůze nebo běh.

Zkoumání jednotlivých pohybových fází, svalové aktivity lidského těla, směřovalo také k analýze nevšedních pohybů, tance či k fascinujícím akrobatickým dovednostem. Chronofotografie fragmentarizovala jednotlivé etapy partikulárního pohybu, čímž tak fixovala tělo v dosud nespátrných polohách. Eadweard Muybridge zaznamenával tancující dívku při piruetě.¹⁹ V přesných časových intervalech (277 tisícina sekundy) analyzuje její otáčení se, odkrývá okamžiky, kdy dívka mění polohu nohou, kdy se její tělo drobně vychyluje z osy, aby se později opět navrátilo do své výchozí pozice. Celou situaci pak zachycuje z odlišných úhlů, čímž celá studie nabývá na detailní komplexnosti. Aktivita plastického těla je podobně prostorově zaznamenána.

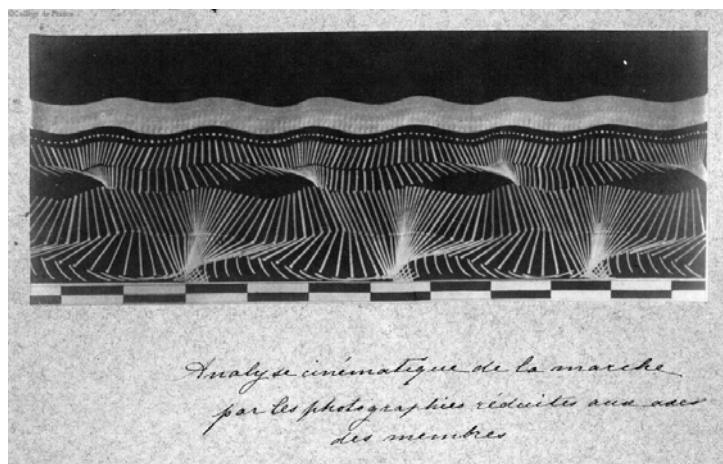


obr. 2 Studie pohybu E. Muybridge, 1872–1885

Některé studie Etienna-Julese Mareyho, které jsou také založeny na principu chronofotografie, jsou ale spíše („pouhým“) grafickým znázorněním, než důsledně popisnou fotografickou studií. Především jeho experimenty s patřičným názvem *Le mouvement* (1894) eliminují jakékoliv předměty nebo také prostorové prvky, které jsou nesporně asociovány právě s fotografickým aparátem. Mareyho model, živý skutečný člověk, je zbaven své fyzické podoby. Jeho tělo, jenž je kompletně skryto pod černým kostýmem, je zjednodušeno pouze na několik bodů a čar, které ve výsledku poskytují schématický vzorec podoby a charakteru lidské chůze. Je velmi zvláštní, že se tímto vědeckým pokusem Marey totálně vzdaluje elementární podstatě fotografického aparátu a především dobovým představám o něm.

¹⁹ Human Figure in Motion, 1872–1885.

„Zásadní rozdíl mezi statickou fotografickou technikou a Mareyho (abstrahujícím) způsobem záznamu je fakt, že první fotografické studie byly vytvářeny s myšlenkou mapující viditelné odlišnosti,²⁰ kdežto Mareyho zajímal záznam normy. (...) Statické zkoumání je esenciálně anatomické, zatímco Mareyho zájem je fyziologický, snaží se postihnout fyzickou proměnu.“²¹



obr. 3 Studie pohybu E.-J. Mareyho, 1890–1894

Je velmi zajímavé, že již na samém počátku dějin technických médií a reprodukovatelných obrazů někteří vynálezci úmyslně potlačovali nebo zcela eliminovali fyzickou přítomnost těla na výsledném obraze. Tělo zřejmě i tady figuruje jako organismus, jehož jednotlivé pochody a výrazy nutí k obecnějšímu uchopení, tudíž abstrahování. Vizuální reprezentace takového procesu pak odpovídá grafickému znázornění, jež bylo svého času příznačné pro jiná vědecká měření a výzkumy. Zájem Etienna-Julese Mareyho o plochost obrazu a prostý grafický zápis konání a trvání pohybu „představuje signifikantní metodologický problém v rámci celé analýzy pohybu“.²² Francouzský vědec svůj výzkum postavil na vzájemném *porovnávání* jednotlivých fotografií, což způsobovalo také elementární rozdíl mezi chronofotografií a filmovým aparátem, jehož masová obliba

²⁰ Tento trend dokládají např. kriminologické klasifikace fyziognomických znaků zločinců Alphonse Bertillona či Francise Galtona.

²¹ Lisa Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. University of Minnesota Press 1995, s. 36.

²² Tamtéž, s. 38.

spočívala v nezvyklém spektakulárním diváckém zážitku sledovat neustále se měnící-pohybující obrazy. Technologický princip kinematografie je postaven na iluzi nepřetržitého pohybu. Mareyho záměrem však bylo (živoucí) pohyb uchopit, zastavit, plně kontrolovat a měřit.

Když posléze přichází filmové médium s kontinuálním záznamem a prezentací pohybu, tancující figura je jedním z prvních elementů, které dávají patřičně na odív fascinující schopnosti nového kinematografického aparátu. William K. Dickinson, působící ve službách Thomase A. Edisona, již na samém počátku dějin kinematografie, v období od 1894 do 1897, zaznamenával velmi populární spirálovité, motýlí či sluneční tance Annabelle Whitford Moor (viz DVD titul 1). Její taneční představení se širokou sukní, která v prostoru vytváří velmi zajímavé a efektní tvary, zaplňuje celý prostor filmového záběru. Žádný střih, žádný pohyb kamery, jen výsostná evokace kinetické aktivity. Iluzivní vlastnosti filmu ještě podtrhly ručně kolorované sekvence, v nichž se spirálovité tvarování sukně barevně proměňuje.

Tanec je tak ve filmu přítomen od jeho prvopočátků, neboť pro oba je příznačná stejná vlastnost – pohyb. Až následující dekády ukazují, jakými odlišnými způsoby lze přistupovat k uchopování tělesné aktivity, jak je možné taneční sekvence zaznamenat tak, aby neztratily na své plastické kinetické působnosti.



obr. 4 Serpentine dance, 1894–1897

2. TĚLO A TANEC

2.1 Disciplinovaný pohyb

Tanec se obecně definuje jako umění lidského těla v pohybu, přičemž se většinou jedná o pohyb rytmizovaný. Je to soubor dílčích pohybů na sebe navazujících, a v této souvislosti tak vytvářejících specifický text. Tanec je forma výrazu, sociální interakce, je jednou z metod nonverbální komunikace (tzv. *body language*). Taneční jazyk se postupem času etabloval podobně jako jazyk verbální. Osvojil si vlastní principy vyjádření, které jsou ovšem velmi úzce napojeny na konkrétní kulturně-sociologický diskurz. Definice toho, co vytváří tanec jako takový tudíž závisí na sociálních, kulturních, estetických, uměleckých i morálních principech a omezeních dané společnosti.²³ Kdy je tedy pohyb kodifikován jako „tanec“?

„Pohyb je médiem tance a lidské tělo je jeho imanentním zdrojem.“²⁴ *Taneční pohyb* by měl splňovat určité parametry obecně přijímaného, srozumitelného pohybu, který je prováděn s velkou mírou přesnosti a kontroly v rámci specifického prostředí, v kontextu určitých technik, jejich přístupů k manipulaci s tělem i celkového zacílení těchto pohybů. Tělo tanečníka je tělem modifikovaným. Komplexní struktury pomocí vlastních metodologických přístupů se pokoušejí těla kultivovat – tělo je tak modelováno, transformováno, tvarováno, ve své podstatě tak znovu-vytvářeno, aby pak mohlo sloužit k transparentnímu vyjádření konkrétních idejí. „Tanec se oživuje skrze tělo, tělo uvědomělé a reprezentované. Tanec můžeme redukovat k jedné podmínce: k pohybu těla v estetickém záměru a výsledku.“²⁵

²³ Koncepce vztahu těla a společnosti se měnila a rozvíjela v průběhu určitých historických epoch. K největšímu přelomu dochází v 19. století, kdy se celé sociokulturní prostředí razantně proměňuje vlivem nástupu technického věku. Razantně se také mění vůbec vnímání pohybu (lidského/ mechanického).

²⁴ Václav Janeček, *Tělo a tanec*. Praha: AMU 1997, s. 43.

²⁵ Tamtéž, s. 51.

Rozličné spektrum vědních oborů převážně na přelomu 19. a 20. století umisťuje tělo do centra svého zkoumání.²⁶ Nyní je možné se tělem zabývat jako klíčovým komponentem v rámci kulturní historie, pátrat po jeho významech také v širším společenském kontextu. Tanec, tanečníci a choreografové jsou nějakým způsobem začleněni do společnosti. Splňují jisté charakteristiky společenské účelnosti, jejich pozice se dá definovat, strukturalizovat.

Taneční těla jsou lehce rozeznatelná. Jedná se totiž o těla disciplinovaná, svým specifickým způsobem vycvičená ke konkrétnímu účelu. Michel Foucault se zabýval aspekty cvičeného těla, když popsal kompletní disciplinární procedury, hierarchii i prostorovou organizaci, ve které těla figurují jako součást disciplinárního rysu celé kultury.²⁷ Pomocí promyšlených metod kontroly a nápravy činností těla, tj. disciplíny, tak vznikají těla vycvičená, těla poslušná. Podle Foucaulta byl „dějinný moment disciplíny momentem zrodu umění lidského těla, které neusilovalo pouze o zvýšení jeho zručností, ani jen o upevnění podřízenosti, nýbrž o formování vztahu, jenž v samotném svém mechanismu činí tělo o to poslušnější, o co je užitečnější a naopak. Formuje se také politika různých donucení, která spočívají v zpracování těla, v prokalkulované manipulaci jeho prvků, jeho pohybů, jeho chování. Lidské tělo vstupuje do mašinérie moci, která jej prohledává, rozmontovává na části a znovu skládá.“²⁸ Ačkoliv se Foucault zabývá vojenskou disciplínou a tělem vojáka, které následně vztahuje k mocenskému aparátu celé společnosti, východisko pojmu disciplinovaného těla, (jeho) důkladná fragmentarizace, důraz na přesnost jednotlivých pohybů a i jakési institucionální zařazení takovýchto těl v rámci společnosti platí také pro těla tanečníků. Těžiště obou disciplinárních procesů spočívá v kontrole aktivity. Těla jsou nucena vykonávat jisté pohyby opakovaně, rytmicky, ba dokonce chronologicky, navíc (jakoby) bez aktuální potřeby. Tanečník, stejně jako voják, se učí ovládat partikulární části svého těla

²⁶ S objevem nových technických aparátů se začínají zkoumat vnitřní tělesné procesy i stavy, zakládá se obor psychologie, fyziologové zkoumají principy lidského pohybu atd.

²⁷ Michel Foucault, *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin 2000, s. 197–275.

²⁸ Tamtéž, s. 202.

izolovaně a nezávisle na celém organismu. Jeho tělo je tak fragmentarizováno, důkladně procvičeno, aby se následně všechny tyto dílčí prvky mohly spojit v lepší, dokonalejší tělo, které bude ještě efektněji využito. Zatímco v případě vojenského těla je to efektivita ekonomická (silová) a tudíž mocenská, účelem tanečnickova těla je důraz na jeho estetické působení, na vyvolávání libivých a slastných pocitů v očích a myslích pozorujících, stejně jako tanečníků samotných.²⁹ Disciplína je tudíž prostředek, jak posunout limity těla, jak tělo lépe, tzn. důkladněji a s větší přesností, ovládat. Tím také zvyšují potenciální možnosti významů, které je tělo schopné obsáhnout a vyjádřit. Těla jednotně vycvičená lze také snadněji ovládat. Jakákoliv výcviková technika si postupem času etabluje také vlastní pojmový rejstřík. „Podřízeným tělům“ pak stačí jednoslovný pokyn a početný dav identicky provede naprosto stejný pohyb. Vlastní specifické slovní výrazivo usnadňuje komunikaci mezi velícím a konajícím, přičemž se tato označení stávají ve své umělecké/sociální oblasti termíny s nadnárodní platností. Jednoslovné pokyny přesně popisují, jaký pohyb má být proveden, jaká pozice se má zaujmout. V klasickém tanci (baletu) se ustanovilo pojmosloví ve francouzštině (*plié, passé, relevé*), což je dáno historickými okolnostmi vzniku, zatímco moderní taneční techniky v rámci celosvětového trendu i zemí původu nových tanečních směrů zavedly odborné výrazivo v angličtině (*kick, brush, bounce, flatback*). Moderní tanec zároveň infiltroval některé způsoby a praktiky klasického tance, stejně tak jako termíny, neboť v podstatě z baletu vychází, určitým způsobem ho variuje, vymezuje se vůči němu.

²⁹ Je otázkou, zda slastný požitek tancujícího těla ze sebe sama, obdobným způsobem zažívá i tělo bojující.

2.2 Techniky těla

Na druhou stranu je ale třeba podotknout, že disciplinárním procesem dochází k jisté standardizaci těl, k jejich zprůměrnění. Jednotný řád, vyžadování identických pohybů, požadavky na rozsah, na jednotnou proporci určitých tělesných úkonů vytváří tělesný kánon, formu dokonalého těla. Z této situace pak zákonitě vyvstává úzce vymezená představa tělesného ideálu, který však stojí v opozici k jedinečnému individuálnímu organismu. Tanečník je univerzalizován (v každé kultuře a času), ale také personalizován (vlastním, neopakovatelným tělem). Problém individuality byl také klíčový v procesu vzniku moderních tanečních technik, které se daleko více soustředily na osobitou konstituci tanečnickova těla (která nemusí nutně odpovídat zažité představě o ideálním tancujícím těle) s důrazem na jeho charisma.

Metody kultivovaného těla jsou ale přítomny i v našem každodenním životě. Jak je tělo vytvářeno, jak se během svého vývoje, pod vlivem vlastních zkušeností mění, jak si osvojuje různé fyzicko-kulturní návyky, to vše se odráží a projevuje v jeho tělesném vyjádření. Sport, etiketa, různé vzorce chování i naše běžné reakce jsou většinou prezentovány tělem. Stejně tak i formu toho, jak stojíme, sedíme, ležíme nebo chodíme můžeme označit za techniky těla. „Každodenní praktická účast těla na těchto disciplínách z nich vytváří tělo idejí. Každé disciplíně odpovídají určité metafory a tropy, které ji proměňují. Tyto tropy mohou vycházet z anatomického diskurzu nebo z kineziologie, mohou ale také spojovat tělo se strojem, se zvířaty nebo s jakýmkoliv jiným pozemským objektem nebo událostí.“³⁰

Běžné pohyby, každodenní gesta se mohou stát součástí, někdy také nezbytnou podmínkou vzniku tanečních pohybů. Taneční pohyb esenciálně vychází z lidského těla a je jím také praktikován. Ačkoliv se jedná o pohyby modifikované, v jistém smyslu přehnané,

³⁰ Susan Leigh Foster, *Dancing Bodies*. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural of Dance*. Durham & London: Duke University Press 2006, s. 236.

zvětšené, pokroucené, jsou-li vytvářené člověkem, lidský faktor tady vždy bude hrát významnou roli, neboť demonstruje, čeho je lidské tělo schopno dosáhnout, jak může být tvárné, co je možné jeho prostřednictvím vykonat. Jednotlivé pohyby se tudíž budou k člověku přímo vztahovat, nebo se od něj naopak vymezovat. Budou konfrontovat humánní a animální složku tělesné podstaty. Taneční umění se ujímá tradičních vzorců jednání lidského těla, aby je mohlo použít ve svém vlastním uměleckém vyjádření.

Taneční pohyb se od každodenních činností těla zásadně odlišuje tím, že daný pohyb re-prezentuje. Taneční pohyb je jakoby vytržen z kauzální kontinuity běžného lidského chování. Jeho reakce se nevztahují k vlastní prožívané události, k jeho skutečným aktuálním pocitům. Tanečník si tyto pocity navozuje, představuje, užívá se do nich. (Aktuálnost znovu nabytá). Racionální východisko, proč tyto pohyby dělá, nachází právě v jejich znovupředvedení, v jejich koexistenci s jinými pohyby, které pak vytvářejí komplexní text. „Při tanci si všímáme estetických hodnot záměrně stylizovaného vyjádření pohybu. Záměrně proto, že uplatňuje nějaký význam.“³¹

Tanečnickovo tělo je tudíž technicky reformované. Je to tělo virtuózní, mistrovské. Způsoby ovládání a zacházení překračují limity běžného těla. Takovéto tělo je v prostoru daleko rozpínavější. Je schopno jím více prostupovat, konfrontuje zem i volné prostranství. Zdá se, že tančící tělo v jistých momentech své činnosti popírá základní fyzikální zákony, jako je např. gravitace. Virtuozita tanečnickova těla zase mnohdy popírá anatomickou konstituci lidského těla, která by přece měla být pro všechny jednotlivce daného druhu identická. Ale ne každé tělo je takto „vycvičené a poslušné“. Tanečník dokáže své tělo lépe ovládat, cítí, že je s ním spojen, daleko více prožívá nedělitelnost své bytosti. Disciplinární proces tak zásadně přispěl ke sblížení materiálního těla – organismu s jeho subjektem. Mysl nyní dokáže tělo s maximální přesností ovládat (tvarovat ho do nezvyklých pozic, pracovat s dynamikou pohybu) a zároveň si je také naprosto vědoma toho, jaké konkrétní úkony tělo

³¹ V. Janeček, c.d. (pozn. 24), s. 51nn.

provádí, nic není náhodné, vše je kontrolované. Dril poskytl možnost zakusit tělo jinak, v jeho extrémních polohách, dokázal posunout stávající hranice těla. Záměrem disciplinárního procesu je *vytvořit tělo*, jež je schopné určitých úkonů. Skrze opakování, demonstraci představ vzorného těla předkládá obraz jasně definovaného tělesného ideálu, jehož dosažení je nezbytné pro jeho další setrvání v oblasti tanečního umění. Nedostatek flexibility, síly, vytrvalosti, neschopnost napodobit pohyb-tvar, slyšet rytmus, koordinovat napětí a uvolnění jsou primární znaky neúspěchu. Tělo se tak nepřibližuje svému ideálu, ten je onou „neschopností“ naopak parodován, čímž vzniká spíše jakési groteskní tělo. V Bachtinovském smyslu je groteskní tělo výsledkem konfrontace s řádem zvířat. Neskryvá své tělesné funkce (ústa jsou otevřená, genitálie přiznané), projevuje se jako tělo, v jistém smyslu jako nekontrolovatelný organismus. V jeho opozici pak stojí tělo klasické, jež se jeví spíše jako socha, která dokáže své tělesné funkce precizně ovládat, a tudíž i potlačovat.³²

V procesu drilu zřejmě dochází k jisté extázi, která motivuje tanečnický, aby v tréninku pokračovali. Možná je to právě dosažení větší sounáležitosti s tělem, jeho bližší poznání a soucítění. Tanečníci jsou si vědomi také jistého rozporu mezi tím, co chtějí udělat a co mohou udělat, čeho je jejich tělo ještě schopno. Podle Susan Leigh Foster trénink vytváří dvě těla: jedno je *vnímatelné hmatatelné*, druhé je *esteticky ideální*. Tanečnickovo vnímatelné tělo vzniká především prostřednictvím informací, které získává pomocí smyslových orgánů jako je zrak, sluch, čich nebo hmat, ale tím nejdůležitějším se zdá být receptor kinestetický. Tento smysl pro polohu a pohyb těla nám poskytuje informace o všech aspektech naší motoriky, od zvednutí ruky přes chůzi až k pohybu očních bulv.³³ „Tanečníci vidí větší část

³² Více viz Janet Wolff, Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham & London: Duke University Press 2006, s. 81–99.

³³ „Vnímání polohy a pohybu celého těla v prostoru zprostředkovává mimo jiné systém receptorů zaplněný tekutinou, který se nachází v předšní vnitřní ucha. Tento orgán neslouží jen k tomu, abychom udrželi rovnováhu; díky němu rovněž například vnímáme, že se nakláníme a že s námi někdo cloumá nebo točí, a díky němu víme, „kde je nahoře a kde dole.“ Brenda Farnell, Kinestetický smysl a dynamické tělesné jednání. *Taneční zóna* 11, 2007, zima, s. 41–43.

svého těla, tento pohled se mění stejně, jako se oni pohybují. Slyší zvuky, které vytvářejí vlastním pohybem. Jednotlivé části těla se navzájem dotýkají, kontaktem s podlahou dochází k tření, klouby vržou, svaly se rozpínají, jednotlivé partie se ohýbají, tělo dýchá. (...) Tanečníci vnímají tělesný kontakt se zemí, s objekty, s jinými postavami, a také s částmi sebe samého, cítí změny své tělesné teploty, svůj pot. Jsou si vědomi míry úsilí každého svalu, jakéhokoliv pohybu kloubů, následně pak blízkosti jedné kosti ke druhé, vztahu jakékoliv části těla ke gravitaci. Každá z těchto informací o vnímaném těle se může převtělit do tanečnickova ideálního těla, kde se kombinuje s fantazijními vizuálními nebo kinestetickými obrazy těla, s obrazy jiných tančících těl, nebo také s filmovými nebo video obrazy tanečníků.³⁴ Existence jak vnímatelného, tak ideálního těla se podmiňuje navzájem. Oba typy vznikají současně, v tandemu. Ideální tělo má specifickou velikost, tvar, proporci jednotlivých částí, stejně jako schopnost odborného zacházení při vykonávání určitých pohybů. Obě těla jsou tvořena svalovým, kosterním i nervovým systémem i ostatními tkáněmi biologického těla, jsou tytéž podstaty. Taneční hodiny, studium jiných tančících těl a diskuze, která se nad těmito těly vede, ovlivňuje vývoj těla hmatatelného, ale zároveň modifikuje i tělo ideální. Tréninkem a cvičením se těla kultivují, do jejich přirozeného pohybového výraziva proniká technika, která rozvíjí jejich schopnosti tím, že je nutí určité pohyby napodobovat, opakovat a zapamatovat si jejich přesnou souslednost, přičemž jim také vštěpí ideální obraz toho, jak má takovýto pohyb vypadat. Podle S. L. Foster tak v této souvislosti vyvstává ještě třetí typ těla – tzv. tělo *demonstrativní*³⁵, jež zprostředkovává nabytí partikulárních schopností tím, že označuje a ilustruje správné a chybné pohyby. Příkladem demonstrativního těla může být tělo instruktora, nebo také těla ostatních kolegů, kteří jsou rovněž přítomni v sále, popřípadě to může být obraz vlastního těla v zrcadle. Těla jiných studentů pak nejsou vnímána v jejich osobní rovině jako např. tělo kamaráda, nýbrž jako tělo, jež konkretizuje žádoucí a správné, nebo nechtěné a špatné hodnoty. Neočekává se, že by tanečníci trénovali a zdokonalovali své schopnosti sami,

³⁴ S. L. Foster, c. d. (pozn. 30), s. 237.

³⁵ Tamtéž.

individuálně. Jejich trénink je záležitostí hromadnou, společnou a organizovanou, vždy existuje v určitém specifickém kontextu (konzervatoř, profesionální soubor, zájmová činnost).³⁶ Různé taneční techniky jsou systematickými programy vyučování, které vlastními metodami formují tělo. Každá takováto technika si pak za cíl dává zvýšit flexibilitu těla, kultivuje tvar, jenž pohybuje se tělo vytváří, snaží se zvládnout kvalitu a množství napětí, které jednotlivými pohyby prochází. Většina technik se věnuje jak tělesné topografii, která studuje a zaměřuje se jak na jednotlivé oblasti těla, jež jsou klíčové pro bezproblémové zvládnutí extrémních pohybů, tak i na stanovisko, jaké zaujímají tanečníci zkoumající vlastní principiální vztah k těmto oblastem. Techniky mohou pomoci tělo zobrazit v jeho abstraktní rovině. Tancující tělo vytváří neurčité linie, blíže nespecifikované tvary, tělo se představuje ve své odosobněné podobě, je technicky modifikováno, čímž se zařazuje do skupiny podobně „upravených těl“, kde je jejich osobnostní diverzita potlačena, neboť stěžejním a určujícím prvkem je především široká škála jejich schopností. Tanečník poznává sounáležitost vnitřních i vnějších částí svého těla, i to, jak jsou vzájemně propojeny, přichází na způsob, jak lze využít anatomického uspořádání lidského těla, aby se jeho rozpětí, síla, lehkost i tíha daly patřičně využít. Tanečník formuje své tělo, nastavuje ho do nezvyklých pozic a úhlů. Kostra se stává ohebnější, svaly pružnější a nervový systém otupělejší. Do jednotlivých pozic se tak dostane snáz, za zlomek času. Ekonomie se tady projevuje jak po stránce energetické, tak časové. Trénink, práce na jednotlivých úkonech, jejich opakování pak samozřejmě vede k jistým tělesným návykům, které mohou být dobré, ale také špatné. Svým přístupem k tělu si tanečníci rozvíjí také kinestetickou (pohybovou) empatii. Dokáží totiž lépe než kdokoliv jiný cítit, jak daný pohyb působí na tělo, jak ho člověk vnímá, na co jsou jeho smysly zaměřeny, čeho si všímá zřetelněji, na co se soustřeďuje jeho mysl, jaké informace dostává a jaké zpracovává jeho mozek. Mají také vycvičenější smysl pro zapamatování si jednotlivých pohybových variací, stejně jako pro jejich přesné zopakování.

³⁶ Tanečník může na sobě individuálně pracovat až ve fázi, kdy přesně ví, jak má daný pohyb nejen vypadat, ale také odkud vychází, jaká je jeho správná forma, aby se tak eliminovaly nežádoucí účinky na celkový zdravotní stav.

Tanečníci jsou také často konfrontováni s bolestí. Velmi rychle se ale naučí rozlišovat mezi jejími několika typy. Může jít o bolest tzv. *konstruktivní*, která vede k trvalejším výsledkům pozitivní hodnoty. Při zvětšování rozsahu těla a jeho ohebnosti dochází k posouvání hranic, překračování limitů. Tělo ze své přirozené podstaty a všedních pohybů nepotřebuje maximalizovat svůj rozsah, měnit svou tělesnou konstituci. Pocit bolesti tak samozřejmě tento proces doprovází. Tady se ovšem jedná o bolest dočasnou, chvilkovou, neboť dříve neproveditelné pohyby se stávají součástí tělesného výrazového slovníku, nově nabytá schopnost se zařadí mezi běžné, standardní a automatizované tělesné úkony. Tím druhým, opačným typem bolesti je bolest *destruktivní*. Špatné tělesné návyky, přílišné používání pouze některých částí těla na úkor jiných vedou k ochabnutí zanedbávaných partií. Nevhodné pozice, příliš stejnorodé aktivity, lhostejnost nebo naopak přehnaná ctižádostivost pak mohou výrazně měnit rozložení sil v těle, stejně jako neblaze ovlivňovat jeho přirozenou konstituci, a znepríjemňovat každodenní pohyby, jakožto i běžné fungování těla. Nesprávné zacházení s tělem posléze ústí v chronickou bolest, jež příliš obrací pozornost k tělu, a především k jeho neschopnosti.

2.3 Taneční techniky a diverzita těl, jež vytvářejí

Tanec může měnit tělo, jeho limity, způsoby zacházení, i anatomické tvarování. Ale každá technika to dělá jinak, s důrazem na vlastní priority, s přihlédnutím k vlastním estetickým vzorcům i filozofickým východiskům. Jakákoliv taneční technika tak vytváří specifické tělo, které reprezentuje choreografovou nebo tradiční společenskou estetickou vizi tance. Každá technika vytváří tělo, které je jedinečné, specializované v tom, jak vypadá a co dokáže. Trénováním se ustanovuje nový vztah mezi jedincem a jeho vlastním tělem. V okamžiku, kdy člověk začne používat své tělo jako prostředek k vyjádření určitých myšlenek a pocitů, kdy si osvojí schopnost promlouvat prostřednictvím vlastní fyzičnosti,

nabývají jeho pohyby daného estetického výrazu i významu.³⁷ Existují ale různé formy takového výrazu. Jednotlivé taneční techniky se také snaží vymezit svůj principiální vztah mezi tělem jako médiem, odosobněnou ideou, a jedincem, jenž toto tělo ovládá, vlastní. Široké spektrum tanečních technik poskytuje tanci řadu různorodých nuancí, které tak ozvláštňují jednotlivá těla. Zvládnutí techniky v podstatě znamená zvládnutí artikulace těla, což posléze usnadňuje vyjádření čehokoliv. Technickým zvládnutím formy člověk paradoxně, nabývá schopnost také re-prezentovat přirozený pohyb.

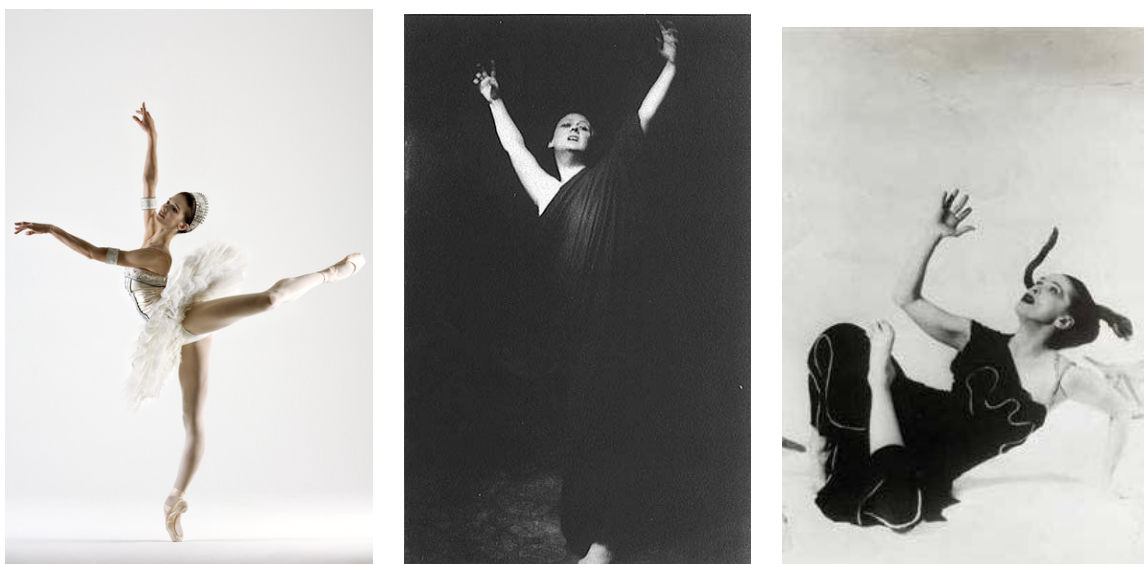
Tanec, alespoň jeho určitá oblast, je dnes běžně považován za umění. A umění jako takové je velmi subjektivní, projevují se v něm osobní názory a postoje, kulturně-historický kontext i určitý estetický záměr. Umění je plné rozmanitosti a kontrapunktických vyjádření. Tanec ale více než jakákoliv jiná umělecká forma vytváří jednotlý, uniformovaný vizuální ideál. Historicky vzato je tento stav výsledkem mnohasetleté tradice, kdy se etabloval pouze jeden homogenizovaný typ tance, který spadl do elitní sféry umění. „Vybudováním a ustanovením krokového kánonu dochází k akademizaci tance, později označovaného za klasický tanec. Rozšiřováním pohybové symboliky, sdělující stále více abstraktní pojmy, postupným zdůrazňováním dynamiky pohybu a odkrýváním složitých procesů, obsahující kauzální a funkční vazby, přichází moderní tanec.

Na druhé straně lidový, společenský, sportovní, relaxační, pouliční tanec, nepovažovaný obecně za umění, mající často podobu tělesného cvičení za účelem uspokojení spontánních potřeb rytmizovaného pohybu a prezentace celkového vzhledu, se stává kulturním znakem a prostředkem k lidské soudržnosti.“³⁸

³⁷ „Vyjádření se na jevišti souvisí s taneční technikou. Technika emoce uvolňuje. Moje tělo je jako nástroj hudebníka, virtuózní zvládnutí toho nástroje mě osvobozuje, můžu se oprostit od pouhého hraní not a už se opravdu jenom soustředit na výraz, na vyjádření emocí.“ Rozhovor dvou tanečnic In. Nina Vangelí, Petra H. mluvící s Natašou N.. *Taneční zóna* 12, 2008, podzim-zima, s. 30.

³⁸ V. Janeček, c.d. (pozn. 24), s. 59.

Dále se pokusím nastínit specifika dvou v podstatě opozičních tanečních metod (klasické a moderní), postihnout jednotlivé charakteristické přístupy ke zpracovávání těla, zaměřit se na prototyp těla, jež takto vytvářejí, i na jejich konkrétní představu o tělesném ideálu, abych pak mohla dále přemýšlet o jejich možných způsobech zobrazování ve filmu.



obr. 5 Ukázka klasického baletu a pojetí tance I. Duncan a M. Graham

2.3.1 Klasický tanec – balet

Tanec, jehož počátky se nacházejí na francouzském dvoře Ludvíka XIV., se během několika staletí stal nejrozšířenější taneční technikou s přesně vymezenými principy, propracovanou systematickou strukturou jednotlivých pohybů i estetickým hodnotami. Baletní umění také přesně vymezilo a definovalo svůj tělesný ideál, na dlouhá staletí také stanovilo pevný (a jediný) taneční kánon, a to jak technický, tak i principiální. Jak již bylo řečeno, balet se díky své ryzi krystalické formě propracoval do sféry vysokého umění.

Versailles se za vlády „krále Slunce“ Ludvíka XIV. stalo kulturním centrem země a nemálo také ovlivnilo dvorský život, módu i umění celého starého kontinentu. V obrovském

zámeckém komplexu museli žít všichni představitelé vznešených francouzských rodů, aby je král mohl mít pod neustálým dozorem. Velká koncentrace nejvyšších a nejvlivnějších aristokratů země na jednom místě se posléze promítla do systému majestátné dvorní etikety. Distingovaná sociální interakce – všudypřítomné poklony, striktní protokol seznamování, představování i loučení doprovázené přesnými gesty – odkazuje na „choreografickou povahu“ každodenního života ve Versailles³⁹. Na vysoce disciplinované tělo dvořana, jež bylo zjemněno uhlazenými estetizujícími pohyby, se upírala veškerá pozornost společnosti. „Idealizovaný obraz kontrolovaného a koordinovaného těla tak vytvářel základ dvorní sebereprezentace.“⁴⁰ Na samém vrcholu hierarchizovaného systému majícího esenciální charakter společnosti spektaklu stojí postava krále, jež se stává iniciátorem i arbitrem veškerých společenských konvencí. Jeho vlastní smysl pro vznešené vystupování i kultivovaný projev, podpora umění a aktivní zájem o tanec činí z „krále Slunce“ výsostný symbol barokní společnosti. Pokud „spektákl“ dominuje politickému i ekonomickému systému Versailles, pak také obraz krále, který tančí, se stává absolutně ústředním a nadřazeným jakékoliv jiné představě krále jako symbolu politické a ekonomické moci. Tanec již není ozdoba, sekundární znak vyvstávající ze společenského rozptýlení, nýbrž jeho forma sociálně strukturovaných pohybů zastává svou neodmyslitelnou funkci v samotném státním aparátu.

Postupným vývojem se tak forma vysoce kultivovaných pohybů vyvinula v komplexní scénický vyjadřovací prostředek, nabrala na technické obtížnosti a vytvořila vlastní pohybový slovník. Důležitým aspektem, který klasický balet zdědil od královského dvora, je elitářství. Vysoce stylizovaný typ tance je určen pouze specifickému typu publika, primabaleríny bývají zbožňovány a uctívány muži z vysoké společnosti. Vysoce disciplinovaná a formalizovaná podoba klasického tance má punc prestiže.

³⁹ Existovaly obsáhlé manuály a diagramy přesně popisující správné provedení dvorní poklony aj. společenských pohybů.

⁴⁰ Norman Bryson, Cultural Studies and Dance History. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham – London: Duke University Press 2006, s. 59nn.

Technika klasického tance přesně definuje vlastní tělesný ideál, jenž tvoří základní a nezbytnou podmínku k tomu, aby se jedinec mohl stát baletním interpretem.⁴¹ Přičemž daleko větší nároky a případná omezení se kladou na konstituci ženského těla. Jako by představě ideálního mužského těla postačoval všeobecný konvenční vkus a zdravý selský úsudek o symetrickém těle, jež má schopnost vyjádřit a prezentovat jisté estetické hodnoty a významy. Nicméně ideální tělo baleríny by mělo vypadat následovně: „Výška 156–174cm; hezká silueta; dlouhý krk v poměru ke zbytku těla; malá prsa; úzké boky; malý zadek; štíhlá stehna, která jsou na pohled přibližně stejně široká jako lýtky; útlé kotníky a dlouhá chodidla; malá hlava; mírně pokleslá ramena, která jsou širší než boky; rovná záda a štíhlý pas; trup ani dlouhý ani krátký; dlouhé paže a ruce; dlouhé rovné nohy s mírným vytočením a minimálním viditelným objemem svalů; pěkně klenutá chodidla s prsty přibližně stejné délky.“⁴² Lehkost, rychlost, preciznost, síla, rytmus frázování, harmonické tvary, čistá linie těla směřující vždy vzhůru, tělo vzpírající se zemské přitažlivosti. Balet klade důraz na koordinaci pohybů, jež vykonávají různé oblasti těla nezávisle na sobě. Za centrum veškerého pohybu označuje tato technika střední část zad, především pak oblast kolem páteře, jež vytváří imaginární osu, od které se odvíjejí pohyby rukou, nohou či trupu. Jednotlivé pohyby musí být dostatečně uvolněné a tělo tak nabývá vlastností loutky, jejíž články jsou schopné partikulární, třeba i naprosto izolované akce. Baletní pohyby mají také své přesné uspořádání a vymezení. Je stanoveno pět základních pozic nohou i rukou a jakýkoliv taneční pohyb začíná a končí v jedné z těchto jasně stanovených pozic. Specifikem baletních poloh je vytočení, které tělo značně modifikuje a velmi se tak vymezuje vůči jeho přirozenosti.⁴³ Přesně definovány jsou také vysoké standardy provedení.

⁴¹ Většina ikon baletního umění však tyto podmínky paradoxně nesplňovala. Např. chodidla Marie Taglioni připomínala dřevěné kvádry, nebyla vůbec klenutá, Václav Nižinský měl trup stejně dlouhý jako nohy, Michail Baryšnikov je příliš malý atd.

⁴² Ideal Body for Ballet. Citováno z www.dance.net. *Taneční zóna* 12, 2008, podzim-zima, s. 61.

⁴³ Tento fakt je důsledkem vývoje scénického divadelního prostoru, který zhodnotil užívání vytočených pozic. Více viz *Taneční zóna* 11, 2007, zima, s. 49.

Nedílnou součástí tanečních hodin baletu jsou zrcadla. Studenti se tak neustále sledují v zrcadle, které jim poskytuje aktuální obraz toho, jak ve skutečnosti v dané póze, skoku či variaci vypadají, přičemž tento obraz konfrontují se zažitými prototypy obrazů, s informacemi, které jim v průběhu vlastního tanečního vzdělávání vnutil učitel, i s ideálními obrazy tanečních ikon, které znají z fotografií nebo z filmových záznamů. Zde se tudíž konstituuje jistý typ obrazového vztahu k tělu. Prostřednictvím pečlivého studování obrazu vlastního těla se jim tak do vědomí vrývá velmi konkretizovaná představa formy i podoby sebe sama. Svě tělo vnímají a zažívají nejen subjektivně (jak ho sami cítí, ovládají, prožívají), ale zároveň se dokáží „vidět“ jakoby objektivně – z distančního pohledu ostatních. Časté používání zrcadel pak vede k narcistickému ztotožnění, k očarování vlastním tělem. Tak, jak se tanečník pohybuje, vykonává určitou variaci, nese si s sebou také mentální obraz perfektního provedení každého dílčího pohybu, čímž takto srovnává vlastní zrcadlový obraz s ideálem. Tanečníci baletu se tak velmi zaměřují na to, jak jednotlivé pohyby vypadají. V okamžiku, kdy tanečník nabude jistých dovedností, se již nemusí pídít po tom, „jak zvládnout“ partikulární pohyb. Tzv. „zvládnutý pohyb“ už dále nevyžaduje vědomou pozornost. Tělo si takto jednotlivé pohyby fixuje, zapamatovává a jejich následná prezentace je již automatizována, vychází z (vy)cvičeného těla, částečně podvědomě. Důraz na to, jak dané pohyby vypadají, je také určující pro vnímání tohoto tanečního stylu. Dominantním percepčním smyslem se jednoznačně stává zrak. Baletní choreografie jsou vytvářeny na základě vizuální působivosti. Dřívější konkrétní smysl jednotlivých pohybů časem vymizel, což je následkem vývoje a změny kulturních, společenských i sociálních struktur. Význam se tudíž přesunul a transformoval do obecnější roviny krásy a elegance. Podstatnou roli zřejmě sehrála velká jeviště a značná distance od diváků, čímž se také minimalizovaly ruchy pocházející z kroků i nezbytného dýchání. Balet divákům poskytuje jakési neustále se pohybující a měnící se obrazy, ve kterých je tělo pouze jednotkou, dílčí částí, nástrojem, který spoluvytváří výsledný, často geometrizovaný obrazec. Baletní technika se snaží tělo odosobnit, eliminovat jeho přirozené projevy (již zmiňovaný dech, zvuk kroků, čímž přiznává jeho tíhu, neschopnost se zcela odpoutat od země). „Lidský organismus tady figuruje nejen

jako výrobce a spotřebitel, ale také jako zboží, estetické zboží. Podobně jako andělé – je stejně bezpohlavní.“⁴⁴.

Technika klasického tance se stala nezbytným základem pro všechny novější taneční principy, které se později etablovaly, ačkoliv se jako takové od baletu značně liší a některé se od něj přímo distancují. Balet tak dostal označení klasický tanec – je klasický svou formou, svým komplexním a kompaktním systémem, který nabízí efektivní a propracované řešení pro určité základní potřeby tanečníka, jako jsou rotace, rovnováha nebo hudební cítění. V tomto směru balet není prázdná virtuosita.

2.3.2 Moderní tanec – Duncan, Graham, Cunningham a kontaktní improvizace

Jak již bylo naznačeno, moderní taneční techniky stojí v opozici ke klasickému tanci. Ačkoliv existuje bezpočet různých (řekněme moderních) přístupů k tancujícímu tělu, které se navíc neustále vyvíjejí, své nezastupitelné místo v dějinách tance mají techniky Isadory Duncan, Marthy Graham, Merce Cunninghama a také tzv. kontaktní improvizace. Tyto taneční metody výrazně ovlivnily a formovaly nové pojetí těla v pohybu, navrhly jiný přístup, jak tělo uchopit, a pokoušely se znovuobjevit význam partikulárních pohybů, či tanec zcela abstrahovaly od jakéhokoliv obsahu. Už na první pohled je zřejmé, že moderní taneční techniky byly vytvořeny konkrétními jedinci, kteří do nich promítli svou vlastní představu o tanci, pohybu, o těle. Jsou to tudíž jakési osobní vize tance.

Modernizace tanečního umění byla samozřejmě také důsledkem transformace společnosti. Se změnou politických systémů se mění také zakořeněná hierarchizovaná struktura. Upouští se od přísných norem, poměry se liberalizují. Industrializace,

⁴⁴ Rayner Heppenstall, *The Sexual Idiom*. In: Roger Copeland – Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?*. New York: Oxford University Press 1983, s. 274.

technologický vývoj, mechanizace výroby podněcuje rozmach kapitalistického hospodářství. Vznikají tovární komplexy, lidé migrují za pracovními příležitostmi do měst, což se následně promítá v prudkém rozvoji urbanizace. Se vznikem metropolí se konstituuje také nový typ městského člověka, který má ustálený pracovní týden, stálý peněžní příjem i svůj volný čas. Formuje se tak nová sociální skupina, jež v městském prostředí hledá vhodná místa rozptýlení. Parky, obchodní domy a pasáže, restaurace, kavárny, vaudevilly či kabarety se stávají příznačnými místy moderního městského života. Vzniká nový typ společnosti spektaklu, neboť městský člověk je především pozorovatelem, návštěvníkem divadel, dostihů, výstavních salónů, je součástí davu, a veškeré atrakce, jež trh produkuje, jsou za malý finanční obnos dostupné téměř všem. Sounáležitost tanečníka a pozorovatele, jak tomu bylo na královském dvoře ještě na počátku 18. století, se definitivně odděluje divadelním jevištěm. Schopnosti tanečníků se profesionalizují. Estrádní umělci překvapují i fascinují svými schopnostmi, možnostmi svého těla a diváci platí za to, aby je mohli spatřit.

Společnost, jež je obklopena mechanizací, přesnými, rychlými, neustále se opakujícími fragmentarizovanými pohyby, začíná být citlivější a vnímavější k jakýmkoliv lidským schopnostem. Protože se i tělo řemeslníka odděluje a vzdaluje světu svých produktů (jeho ruce jsou nahrazovány poloautomatizovanými stroji), publikum oslovuje jistý návrat k formě primitivismu, k individuálnímu lidskému tělesnému vyjádření, k přirozené divokosti, organičnosti. To se promítá také do vzniku nových tanečních směrů a metod, jež takto nabourávají formalizovanou podobu baletu.

Vůbec první, kdo přišel s vlastním novátorským přístupem jak k tanci, tak k samotnému tělu, kdo se jednoznačně postavil proti ustálenému a standardizovanému pojetí tance, byla na počátku 20. století Isadora Duncan. Ostře se vymezila proti estetické i hierarchické struktuře baletu a razila zcela nový typ tance a s tím i naprosto jiný přístup k tomu, jak „zpracovávat“, disciplinovat tělo tanečníka. Duncan obrátila pozornost k přirozené konstituci těla, k všedním lidským pohybům. Tancující tělo se podle ní mělo „projevit ve své původní přirozenosti“. Proto zastávala a prosazovala studium základních

lidských pohybů jako je chůze, běh, skákání, lehání si, vstávání – vše mělo vycházet z přirozeného procesu dýchání.⁴⁵ Duncan virtuozitu těla nacházela v jakési procítěné formě, ve spolupráci těla a duše. Ideální tělo pak není definováno přesně vymezenou konstitucí, její představu o ideálu naplňuje takové tělo, ve kterém je obsažena ona prvotní zkušenost integrace jak se sebou samým, tak se svým okolím. Je zcela evidentní, že uvažování o těle a jeho technikách se začíná přesouvat z roviny materiální (jak tělo zpracovat, zvýšit flexibilitu) spíše do oblasti uvažování o podstatě tancujícího těla, o tom, co se pohybem dá vyjádřit, k čemu takový pohyb může odkazovat, přičemž důležitou roli začíná hrát individuální charakter a svébytná osobnost interpreta. Antitradicionalistický přístup Isadory Duncan je zakotven v silné opozici proti sterilním a nepřirozeným baletním pohybům, za nimiž ona sama spatřuje záměr vytvořit klam, jenž se snaží popřít fyzikální i fyziologické zákonitosti. Zatímco klasický tanec se zabýval především tancem jako čistě estetickou formou, kde tělo je vždy krásné a dokonalé, a tanečník je jen jakousi dílčí složkou, jeho odosobněným nositelem, moderní přístup je klíčový v tom, že do centra svého zájmu zasadil tělo jako takové, jeho biologické danosti i jeho potenciální významy, které může obsahovat a sdělovat naprosto všedními pohyby i gesty. Koncept Duncan techniky je vystaven na tzv. volném, přirozeném, dynamickém a zároveň „oduševnělém“ pohybu.

Těžiště techniky Marthy Graham je postaveno na důvěře ve schopnosti těla reprezentovat archetypální formu zakořeněných konfliktů lidské psychiky, které však mohou být realizovány pouze skrze přísný tréninkový režim. Svou metodu založila na přesné práci s trupem, jakožto centrem původu veškerého pohybu, jež vysílá další impulzy do okrajových částí těla. Graham technika vychází z principu svalové kontrakce a jejího následného uvolnění (*contraction – release*), které napomáhá vzájemnému propojení fyzické i psychologické činnosti. Tělesné funkce poskytují široký rejstřík k sebe-prožívání a dle argumentů Marthy Graham tělo nikdy nelže. Jakékoliv pocity se dají zosobnit a zpředmětnit.

⁴⁵ Více viz S. L. Foster, c.d. (pozn. 30), s. 245.

Vlastní schopnost vyjádřit tyto pocity se skrývá ve schopnosti těla je projevit. Forma ideálního těla se pak jeví jako velmi stylizovaná, napjatá, čímž se pokouší demonstrovat výraz, jenž zažívá svalstvo (tzn., že trpí). Podle Marthy Graham, narozdíl od Isadory Duncan, je vlastní já příliš temné a zkrocené a tělo je příliš nuceno, ba dokonce mučeno k tanečnímu pohybu, k onomu výrazovému aktu, což nikdy nemůže vyústit v lehký a volně plynulý pohyb. Šlachovité tělo pak symbolizuje samo sebe jako celek nepokojných pocitů.

Metoda Merce Cunninghama představuje tělesnost kolektivních rozmanitých těl popisujících komplexní prostorové a časové vzorce. Jednotlivec neužívá své tělo pro vlastní výrazové účely, jako je tomu u Graham nebo Duncan. Cunninghamova technika se zcela oprošťuje od jakékoliv formy a podoby improvizace, volného subjektivního pohybu. Žádný pohyb není náhodný, tanečnickovo tělo je fragmentarizováno a poté podle určitých vzorců zase rozpohybováno. Cunningham osvobozuje tělo od závislosti na hudbě i scénickém prostoru, tělo je plastická hmota, odosobněný tvárný prvek, jenž se věnuje sám sobě, vlastní schopnosti přípravy a předvedení pohybu. Tento přístup oslavuje jedinečnou tělesnost, výstřednost a nepředvídatelnost. Cunninghamovo ideální tělo je prostoupeno živoucí pohybovou ostrážitostí. Sekvence jednotlivých pohybů má komplexní, předem určené trvání i rytmus, přičemž důraz je kladen na čistou precizní tělesnou artikulaci časoprostorových vztahů.



obr. 6 Pojetí tance M. Cunninghama

Zcela jiný přístup k pohybujícímu se tělu a v kontextu všech tanečních technik dosti specifické místo zaujímá tzv. kontaktní improvizace, metoda, již koncem 70. let společně rozvinulo několik tanečníků (Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Lisa Nelson a další). Struktura této techniky nebyla nikdy plně systematizována. Neexistují žádná cvičení, technické variace, přestože zvládnutí tohoto principu svým způsobem přispívá ke kultivaci těla. Kontaktní improvizace studuje vztah těla a gravitace, zabývá se vzájemným kontaktem (většinou) dvou těl, přičemž výsledkem by měla být schopnost kontinuálního vzájemného pohybu, který je podmiňován všemi účastníky, čímž vzniká jakási fyzická hmota. Lekce této techniky jsou koncipovány jako *jam-session*. Improvizační metoda stanovuje určité parametry toho, jak se pohybovat, ale nezavádí přesně vymezený a definovaný slovník toho, co by měl student umět a zvládnout. Veškerá odpovědnost a nápaditost tady náleží zcela a jen tělu, kterému se důvěřuje, že má svou vlastní inteligenci. Důležité je naslouchat tělu, cítit jeho váhu a sklony, které otevírají nové pohybové možnosti, aby se rozvinuly spontánně s následnou interakcí. Účelem je schopnost plynout – plynout prostorem, splynout s jiným tělem. Zde se již vůbec nehovoří o nějakém ideálním těle, idea těla se projevuje v jeho pohybovém cítění. Tento přístup se také nezaměřuje na tvorbu vizuálně poutavých obrazů tancujících těl, nýbrž svou pozornost klade hlavně na vnímání dotyku. Jde o vzájemný hmatový kontakt, který kauzálně vytváří pohybové sekvence. Stejně tak divákova percepce tohoto typu tance se přesouvá z dominance vizuální spíše do roviny haptické. V této chvíli již nejde o esteticky krásné obrazy, vnímání těla se zásadně liší – a mění. Technika a výraz těla se stávají jedním, identickým.

Susan Leigh Foster ve své stati o tancujících tělech (*Dancing Bodies*⁴⁶) označuje ještě jeden typ těla – tzv. „*pronajaté tělo*“, jež se projevuje v ideálním všestranném tanečnickovi, který je schopný propůjčit své tělo jakémukoliv projektu, jakékoliv choreografii, jakékoliv technice. Toto multi-talentované tělo obsáhlo a vstřebalo všechny stěžejní taneční techniky. Je

⁴⁶ S. L. Foster, c.d. (pozn. 30), s. 235–257.

flexibilní, silné, přitom schopné vykonat pohyby přirozeně, neutrálně a pragmaticky. Takové tělo se ale distancuje od vlastní podstaty, od sebe samého, je pouhým nástrojem – formálním prostředkem vyjádření.

Moderní taneční techniky se svým vlastním pojetím pohybu a specifickým přístupem k tělu vrací zpět k samému počátku lidské komunikace a snaží se znovunalézt význam partikulárních gest a pohybů. Moderní tanec totálně proměnil typ scénických pohybů. Zrušil čistotu a dokonalost linií, ostře se vymezil proti lehkosti, jež měla popírat zemskou gravitaci. Naopak zdůraznil vztah těla se zemí, jeho tíži a neodpoutatelnost. Novým tanečním technikám jsou vlastní i strohé pohyby, svým výrazovým slovníkem se snaží být velmi těsně spjatý s přirozeností těla, odpovídat jeho danostem. Modernistický přístup k tanci pojímá tělesný pohyb jako materiální substanci. Nyní je na tělo pohlíženo jako na formu. Nehmotné ideje jsou vizualizovány tělesnou expresí. Dlouhým a nesnadným vývojem tanec prošel, aby se mohl osvobodit od své těsné vazby na konkrétní sociokulturní prostředí, od zažitých a hluboce zakořeněných představ o tom, co tělo znamená, jak má být prezentováno, i od toho, co má tanec konkrétně sdělovat, kde tkví jeho význam pro společnost. Tanec vždy inklinoval a přizpůsoboval se možnostem divadelního zobrazení člověka, jeho života a různých charakterů. „Mimická stránka byla stylizovaná, pomáhala posouvat děj a vykreslit city, elementární prožívání pomocí gesta. Když se začala vyjadřovat sféra fantazie, gesta mizejí a nastupuje pouze tanec.“⁴⁷ Tanec tak, stejně jako jiná umělecká odvětví před ním, dospěl ke své ryzí formě – k čistému pohybu. Z kresby a techniky jednotlivých pohybů vzniká výtvarný obraz, abstraktní tanec. Abstrakce bývá považována za jakési konečné stanovisko historického vývoje jednotlivých umění „(od Maneta přes Picassa k Pollockovi : od Petipy přes Nižinského ke Cunninghamovi)“⁴⁸. Jako by se dosažením abstrakce, jakéhosi limitu, dospívalo k podstatě umění jako takového. Pro tanec to, zdá se, platí. Abstraktní pohyb již

⁴⁷ V. Janeček, c.d. (pozn. 24), s. 63.

⁴⁸ Norman Bryson, Cultural Studies and Dance History. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham & London: Duke University Press 2006, s. 55–77.

nemůže označovat ani vyjadřovat cokoli jiného. Takový pohyb je osvobozen od jakýchkoli dalších konotací, pracuje se jen s ideou pohybu.

Tělo samotné se může stát tématem jednotlivých choreografií, tanec jako takový je podrobován vlastnímu zkoumání. Současní choreografové pátrají po hranici mezi běžnými každodenními pohyby a tancem. Virtuozita dnes nestojí v centru zájmu. Oblast tance se výrazně demokratizovala. Netanečníci i tělesně handicapovaní lidé bývají stále častěji součástí tvůrčího procesu. Expozice dvou různých typů těl vedle sebe, těla deformovaného tanečním tréninkem nebo tělesným handicapem a těla „normálního“, utváří zcela nový pohled na lidskou tělesnost. V těle se začíná hledat osobnost, charisma, individualita. Do oblasti tanečního umění pronikají aktuální společenské otázky, tanec se stává médiem politické, genderové i sexuální transgrese.

2.4 Poznámka ženským rolím v oblasti tance

„Obraz genderu v tradiční tělesnosti zkameněl v opozici takzvaného mužského a ženského pohybového výběru, které jsou spíše sociálními a uměleckými konvencemi, než tělesným nebo fyziologickým faktem.“⁴⁹

To, jak je tělo chápáno, jak je vnímáno, jaké významy a role jsou mu přikládány, je výsledkem sledu jistých identifikací, které jsou historické, politické nebo ekonomické. Tělo je konstruováno vždy v rámci specifického diskurzu, pomocí různých vzorců sociálních gest, stejně jako vizuálními obrazy, jež zaznamenávají rozmanité koncepce tělesnosti.

⁴⁹ Marianne Golberg, Homogenized Ballerinas. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham & London: Duke University Press 2006, s. 305–319.

Je bezpochyby zajímavé se poohlédnout po tom, jakou roli hrály/hrají ženy v taneční oblasti i jak tato umělecká disciplína utvářela jejich obecný obraz v rámci společnosti a kultury.

Balet výrazně zasáhl do širokého společenského povědomí o vnímání tancujícího těla. Emblematickým problémem je především přehnaná stylizace ženských figur. Ideál baletky je pevně stanoven, a také zakotven napříč celou společností.⁵⁰ Spíše než o podobu ženy jde o jakousi neurčitou éterickou bytost, která ztělesňuje ideály krásy a dobra, jež jsou přítomny v motivech jednotlivých klasických baletů. Víly, labutě, nevinné prosté dívky, princezny – tyto role využívají těla jen jako nositele vlastních konvencionalizovaných prototypů. Nijak se nevztahují k principům ženského těla, k jeho zkušenostem, danostem, nevyvíjí se podobně jako kultura či celá společnost, zůstávají zabřednuty v éře romantického opojení. Přesnou definicí tělesného ideálu se tak vytvořila homogenizovaná těla, která vykonávají naprosto identické pohyby. V klasickém baletním narativu ženské tělo slouží jako atrakce, je pevně zasazeno a zobrazeno v otevřené frontální pozici. Balerína je téměř vždy umisťována do centra dění, mnohdy je také podpírána svým mužským kolegou, což někdy vytváří dojem, jako by ji svými rukama právě dotvářel.⁵¹ Časem se také některé pohyby a pozice staly pro balerínu doslova zástupnými. „Její tělo je fragmentarizováno, část zastupuje celek. Fetišizovaná arabeska, stejně jako emblematický gestikulovaný pohyb nohou Marlene Dietrich, se stává pro balerínu metonymií, tříští její sílu.“⁵²

Význam jednotlivých pohybů se postupem času vytratil. Dnes již nikdo neví, co určité pozice znamenají, jaký je jejich racionální důvod, z čeho vycházejí. Jednotlivé perfekcionista pohyby jsou bezvýznamné. Balerína se tak jeví jako stylizovaná a idealizovaná divadelní postava.

⁵⁰ Balet je asi jednou z prvních forem plně globalizovaného umění. Labutí jezero, Giselle, Šípkovou Růženku či Louskáčka mají ve svém repertoáru divadla na celém světě. Identické choreografie, stejná pohybová i výtvarná stylizace nebere v potaz odlišná kulturní i filozofická východiska.

⁵¹ Forma tanečního duetu tzv. *pas de deux*.

⁵² M. Golberg, c.d. (pozn. 49), s. 307.

Moderní tanec přináší zásadní obrat ve vnímání ženského těla, a to vůbec v celém kontextu západní kultury.⁵³ Není také náhodou, že největšími osobnostmi a novátorkami tanečního umění byly ženy (Isadora Duncan, Martha Graham, Yvonne Reiner). Možná je to ale ve své podstatě docela příznačné. Žádné umělecké odvětví není *a priori* spojeno s esenciálně ženským elementem tak, jako tanec. Jakkoliv virtuózní, fyzicky náročné, ale stále „jen“ *taneční* pohyby jsou i dnes mnohými vnímány jako pohyby zženštlé. Moderní a postmoderní tanec však představuje uměleckou sféru, kde „ženy nejsou jen prominentní, ale taky dominantní“.⁵⁴ Isadora Duncan odvrátila pozornost od primárně vizuálního elementu tance směrem k větší kinetické empatii, čímž nabourala a převrátila hierarchické postavení zraku nad hmatem, což je příznačné právě pro západní kulturu. Choreografky-reformátorky se zasloužily o to, aby ženské tělo bylo znovuoobjeveno. Tělo dle nich poskytuje jedinečný přístup k autenticitě prožívání, k originalitě, k novosti. Tanec již není o fascinující podívané, jeho prostřednictvím lze vyjádřit vlastní vnitřní podněty, které jsou navenek reprezentovány rytmicko-dynamickým pohybem celého těla. Duncan ve svých choreografiích neztělesňovala partikulární dramatické role, ale spíše vlastní subjektivní pocity a prožitky. Silná dramatická témata jsou charakteristická pro tvorbu Marthy Graham. Tělo je v jejím pojetí dostatečně tvárným materiálem, který je schopen obsáhnout hluboké lidské prožitky. Ve svém repertoáru má silné ženské charakterové role, nově zpracovává starověké mýty a legendy, které transponuje do ženského pohledu vidění. Ve starověkých námětech nalézá adekvátní inspirační zdroj, jehož prostřednictvím lze uchopit problematiku vzájemného zaklínění psychiky a tělesnosti. Yvonne Rainer⁵⁵ pak tělo naprosto osvobozuje od jakýchkoliv

⁵³ Viz Janet Wolff, Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham & London: Duke University Press 2006, s. 81–99.

⁵⁴ Susan Manning, The Female Dancer and the Male Gaze: Feminist Critiques of Early Modern Dance. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham & London: Duke University Press 2006, s. 155.

⁵⁵ Umělecká tvorba Y. Rainer je od samých počátků velmi úzce propojena také s filmem. Zatímco první choreografii vytvořila v roce 1961 (*Three Satie Spoons*), první film v r. 1967 (*Volleyball*). Filmové sekvence byly nejprve součástí jejích tanečních představení, ale asi od poloviny 70. let se plně věnovala tvorbě (netanečních)

stylizovaných podob. Tanec redukuje na jeho nejelementárnější formu, přičemž toto minimalistické pojetí činí z těla objekt, jehož síla spočívá v jeho individuálních proporcích, tvaru, tělesné hmotě jako takové.



obr. 7 Yvonne Rainer

experimentálních filmů např. *Film About Woman Who...* (1974), *Kristina Talking Pictures* (1976), *Journeys from Berlin/1971* (1980), *MURDER and murder* (1996).

3. TANEC VE FILMU

Problematika zaznamenání pohybu je (pochopitelně) velmi úzce napojena právě na médium filmu. Už od prvopočátku dějin kinematografie se vynálezci i první filmaři-průkopníci pokoušeli vytvářet pohyblivé obrazy, k čemuž nezbytně potřebovali pohybující se objekty. Koňské dostihy, rychle se přibližující vlak, pohyb masy lidí a v neposlední řadě také tanec a tanečnice se staly hlavními objekty snímání. Nová rozvíjející se technologie byla schopná pohyb zaznamenat, ba dokonce fixování pohybu, zachycení průběhu jednotlivých úkonů, procesů a stavů se stalo jedinečnou esenciální vlastností nového média. Bohužel samotný aparát k pohybu uzpůsoben nebyl. Teprve pozdějším technologickým vývojem přestává být filmové médium závislé na neustále se proměňující a vyvíjející se akci před objektivem. Pohyb kamery tak posléze proměňuje estetickou kvalitu i kinetický dojem (ne nutně tanečního) pohybu, který vlastními prostředky dotváří i modifikuje.

Tanec, coby jeden z dílčích výrazových komponentů, se objevuje v mnoha audiovizuálních útvarech či filmových žánrech. Pro celou epochu němého filmu byl pohyb hlavním výrazovým prostředkem, jež utvářel estetickou, formální i narativní strukturu snímku. Grotesky Charlieho Chaplina a Bustera Keatona stavěly především na dynamicky propracované fyzické akci. S nástupem zvuku pak tanec figuruje jako velmi podstatný a neodmyslitelný prvek především v muzikálech. Zatímco narativní složka je odsunuta do pozadí, do té doby doprovodné hudební a taneční prvky se stávají stěžejními elementy celého filmu. Forma jednotlivých čísel odkazovala k tehdejším oblíbeným tanečním stylům, jako byl step, nebo okázalá podoba společenských tanců. Zajímavým aspektem tohoto žánru je, že jednotlivá choreografická čísla byla vytvářena speciálně pro filmové médium. Choreografie se stává funkcí režie, čímž odkrývá invenční schopnosti režiséra. Od tohoto okamžiku se tudíž začíná odvíjet diskuze o podobě a možnostech zaznamenávání tance. Busby Berkeley, Fred Astaire, Gene Kelly, Vincentte Minnelli, Robert Alton, Stanley Donen a mnozí další

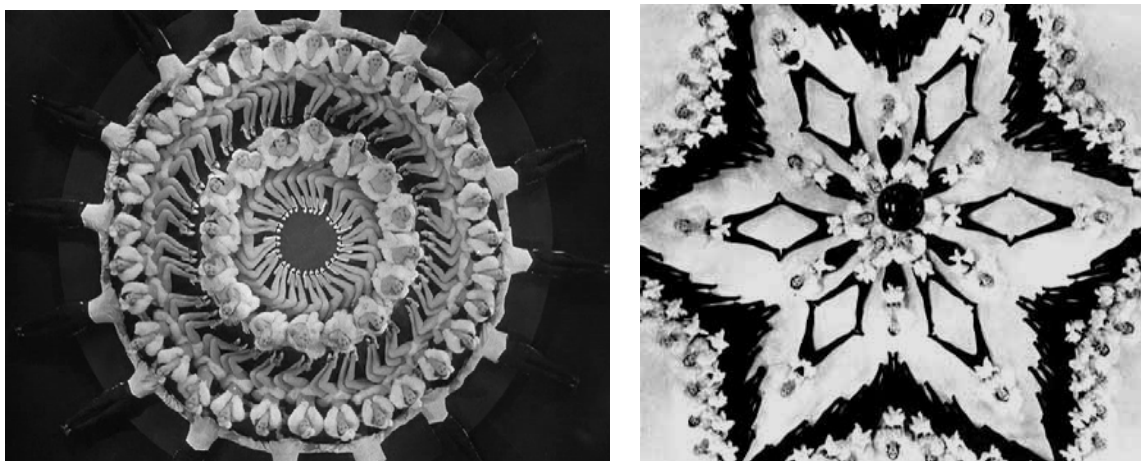
experimentovali s přenesením tanečního pohybu na filmové plátno, pracovali s vizuální kompozicí pohybujících se těl, zamýšleli se nad novou formou tance pro kameru. Již na poli tohoto jasně klasifikovatelného žánru jsou velmi patrné odlišné přístupy ke způsobu zaznamenávání tance.

Busby Berkeley proslul svými abstraktními geometrizovanými choreografiemi. Sám bez znalosti jakýchkoliv tanečních principů, pouze prostřednictvím důkladného pozorování, začal koncipovat vlastní choreografická čísla určená speciálně pro kameru. Během první světové války působil Berkeley v jedné z velících pozic v armádě, bez důmyslných komunikačních přístrojů dokázal řídit dvoustěčlennou vojenskou jednotku. Vlastní schopnosti řízení masy posléze dokonale zužitkoval při své kreativní práci ve filmovém průmyslu. Busby Berkeley měl velký smysl pro možnosti filmové kamery, kterou obsadil do hlavní role celého tvůrčího procesu, čímž tak objevoval unikátní vlastnosti média. Nápadně aktivní kamera (dlouhé jízdy, rozmanité pohledové úhly, kolmý nadhled) vytvářela zajímavé vizuální, ob-artové efekty. Tanec a tanečníci zde figurují opravdu jako sekundární prvek. Dílčí pohyby vycházely z naprosto jednoduchých dekorativních póz, jež byly mnohonásobně multiplikovány prostřednictvím desítek tanečníků.⁵⁶ Berkeleyova pozornost se neupírala směrem k tanci, nešlo mu o zaznamenání pohybu, ale o vytváření pohybu, o rozpohybování akce před kamerou. Jeho způsob snímání by se dal označit jako taneční. Skloubením přesně řízených elementárních pohybů těla s virtuózním pohybem kamery tak Berkeley vytváří abstraktní rozpohybované vzory, jakési „halucinační tapety“ s kaleidoskopickými efekty. „Kamera a technika hrají klíčovou roli při utváření nového druhu časoprostorového kontinua, které by nemohlo existovat nikde jinde než na filmovém plátně.“⁵⁷ Ve své době byla jeho taneční čísla mnohými považována za „opilecké sny“, teprve později se docenil jeho autorský styl i invenční kinematografické postupy, jež daly vzniknout také některým technickým

⁵⁶ Berkeley své tanečníky zmnožoval také pomocí zrcadel. Z osmi lidí dokázal udělat až sto pohybujících se těl, přičemž kamera se omylem nikdy do záběru nedostala. Více viz John Kobal, *Gotta Sing Gotta Dance: A Pictorial History of Film Musicals*. London – New York – Sydney – Toronto: Hamlyn 1973, s. 127nn.

⁵⁷ John Russel Taylor – Arthur Jackson, *The Hollywood Musical*. London: Secker & Warburg 1971, s. 75nn.

inovacím (jeřáb, kolejová jízda). Ačkoliv Busby Berkeley nebyl tak výraznou režisérskou osobností jako například Rouben Mamoulian nebo Vincentte Minnelli, stejně jako oni měl vlastní charakteristický rukopis. Nejprůzračnějším, stejně jako nejúspěšnějším Berkeleyho filmem se stala *42. ulice* (*42. street*; Lloyd Bacon, 1933), v němž se jím koncipované taneční scény nesou v duchu jeho instinktivního surrealismu. Berkeleyovo pojetí tance je tak esenciálně vizuální. Efektní, ale mechanizovaný pohyb početného dívčího sboru posléze ustoupil do pozadí silnému individuálnímu charakteru, osobnosti – hvězdě – Freda Astaire, Ginger Rogersové, Gena Kellyho a dalších.



obr. 8 Charakteristický rukopis filmových choreografií B. Berkeleyho

Pojetí tance pro kameru Freda Astaire vycházelo z důkladné znalosti krásy pohybu, i ze schopnosti dané pohybové sekvence předvést. Oproti konceptu Buskyho Berkeleye se Astaire zaměřoval na komplexní taneční čísla jevištního charakteru, která integroval do příběhové struktury filmu. Fred Astaire byl ve své podstatě průkopníkem filmového tance. Jeho hlavní přínos spočívá v osobitém pojetí udělat divadelní choreografii ve filmu divácky zajímavou, ale také zábavnou. Kamera byla většinou situována do neutrální dokumentaristické pozice, která simulovala ideálně posazeného diváka, jenž se přesouval paralelně se změnou směru pohybu tanečníka. Obecně se dá říct, že Astairova choreografická čísla jsou zabírána ve velkém celku, kamera následuje jednotlivé taneční kroky, a divák má tak možnost v dlouhých záběrech sledovat a pocítit bezprostřednost i fyzičnost taneční akce.

Dle Astairova názoru může tančit buď kamera, nebo tanečník, dohromady je to však zcela nemožné. Proto s filmovými prostředky nijak zvlášť neexperimentoval. Stříhem se nikdy neodpoutával od taneční sekvence, spíše jím zdůrazňoval rytmus a muzikalitu stepařských kroků. V několika filmech však využil iluzivních vlastností triků, když ve snové scéně snímku *Vzdušné zámky* (*Carefree*; Mark Sandrich, 1938) zpomalil taneční pohyb, čímž zdůraznil jeho efemérnost, ve *Světě valčíků* (*Swing Time*; George Stevens, 1936) mnohonásobně multiplikoval obraz tančící postavy, nebo v proslulé scéně filmu *Královská svatba* (*Royal Wedding*; Stanley Donen, 1951) zcela spontánně tancoval na stropě místnosti. Veškerá taneční čísla si Astaire choreografoval sám, hudba pro něj nebyla určující, neboť tu na dané kroky adaptoval až posléze. Štíhlou postavu tancujícího elegána Freda Astaira nejvíc zbožňovala aristokratická metropolitní kavárenská společnost. Oproti tomu Gene Kelly na scénu uvedl nový charakterní typ „běžného“ Američana, svalnatého, pracujícího těla, který „pro obyčejného člověka také tancuje“.⁵⁸



obr. 9 Fred Astaire a Gene Kelly ve svých příznačných filmových rolích

⁵⁸ Beth Genné, *Dancin' in the Rain: Gene Kelly's Musical Films*. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York and London: Routledge 2002, s. 71–77.

Ačkoliv byl Gene Kelly ve 40. letech v Hollywoodu angažován jako herec-tanečník, v žádném případě ne jako choreograf, brzy se stal hlavním tvůrcem a iniciátorem nového způsobu filmového uchopení tanečních sekvencí.⁵⁹ Jeho postoj byl tak v jistém ohledu ideální, neboť usiloval o vzájemné propojení filmových a tanečních principů. Ostře se vymezoval proti pouhému zaznamenávání jevištní choreografie, což byl přesně Astairův způsob práce, spíše se pokoušel o rozvinutí kinematografických možností tance. o možnostech snímání pohybu Gene Kelly uvažoval jako o „pokusy dostat trojrozměrnou aktivitu do dvojrozměrného filmového políčka.“⁶⁰ Jeho choreografie odkazovaly k atletickému broadwayskému tanečnímu stylu (energické stepařské výkony, akrobatické kousky, důraz na expanzivní gesta rukou i nohou). Jednotlivá čísla byla integrovaná do struktury filmu a byla velmi těsně svázána se zápletkou vyprávěného příběhu. Kelly je často situoval do otevřeného venkovního prostoru – např. *Zpívání v dešti* (*Singin' in the Rain*; Stanley Donen, Gene Kelly, 1952), *Modelka* (*Cover Girl*, Charles Vidor, 1944), kde pohyblivá kamera mohla tanečnický zaznamenávat z více úhlů, již ne pouze z frontálního pohledu. Odděleně snímané záběry z odlišných míst byly posléze sestříhány dohromady, čímž vytvořily dojem kontinuální taneční sekvence se specifickou filmovou orientací. Kamera tak byla naprosto skloubená s choreografií. Zabírala tanečnický zezadu, z boku, z různě nakloněných úhlů, neustále okolo nich kroužila a měla performery pevně semknuté uvnitř svého záběru. Kelly se snažil divákovi jednotlivá taneční gesta zprostředkovat v optimální distanci i úhlu pohledu. Během tanečních čísel podobně jako Astaire stříhem nikdy neodváděl přímou pozornost od tanečnicka, čímž by narušil kontinuitu a jednotu choreografie. Stříhová skladba je vždy těsně spjatá s muzikálovými čísly, se strukturou písně, změnami tempa, stejně

⁵⁹ „Když jsem přišel do Hollywoodu, zjistil jsem, že žádný režisér se nezajímá o rozvíjení filmových možností tance. Nikdo nehledal nové technické prostředky ani nevylepšoval ty stávající. Rozhodl jsem se tedy, že to bude má práce.“ G. Kelly citován in: Larry Billman, *Music Video as Short Form Dance Film*. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York and London: Routledge 2002, s. 12–20.

⁶⁰ Tamtéž.

jako s intenzitou tanečních gest. Gene Kelly je tak pro svůj přístup k zaznamenávání tance považován za zakladatele „filmové choreografie“.⁶¹

Svého vrcholu dosahuje filmový muzikál v padesátých letech, později se již sám žánr stává poněkud překonanou formou. Během následujících dvou dekad je tanec v mainstreamové kinematografii odsunut do pozadí. K velkému nárůstu i koncentraci tanečních motivů dochází opětovně na poli hollywoodské komerční kinematografie až v 80. letech. Filmy jako *Horečka sobotní noci* (*Saturday Night Fever*; John Badham, 1977), *Hříšný tanec* (*Dirty Dancing*; Eline Ardolino, 1987), *Flashdance* (Ardian Lyne, 1983), *Sláva* (*Fame*; Alan Parker, 1980) nejsou ani tak snímky taneční, jako spíše o tanci. Klasický narativní film užívá tanec buď jako metaforu sociální identity, nebo jako pouhou romantickou vycpávku, která zastává funkci vyprázdněného intermezza. Pro svou vizuální nápaditost a rytmický drive se taneční složka velmi často uplatňuje na poli krátkých nefilmových útvarů jako je reklama nebo hudební videoklip.

Různé technologické i estetické přístupy tak vytvářejí specifickou podobu tancujících těl, představují vlastní pojetí tance, čímž ve výsledku velmi ovlivňují jeho výsledné ideologické vyznění.

Hollywoodské filmy o *tanci* produkují populární obraz tancujícího těla. Vlna komerčně úspěšných filmů 80. let s taneční tematikou splývala s dobovým trendem fitness center, podporovala infiltraci tréninkového oblečení i jiných sportovních prvků do (každodenního) módního stylu, rapidně zvýšila oblibu i návštěvnost tanečních kurzů, nebo stále populárnějšího aerobiku. Estetika 80. let se výrazně obrátila směrem k tělu, k jeho reflexi i prezentaci. Tělo se stává jakýmsi proměnlivým projektem, symbolem vlastní identity, která není pevně determinována stálou a neměnnou fyzičností. Ba právě naopak, lidské tělo je jakýmsi fluidním fenoménem, který může být určitým způsobem buďto fixován nebo proměňován. Tělo může být tvarováno a modifikováno různými tréninkovými procesy, nebo

⁶¹ John Kobal, *Gotta Sing Gotta Dance: A Pictorial History of Film Musicals*. London – New York – Sydney – Toronto: Hamlyn 1973, s. 130nn.

také prostřednictvím kosmetické chirurgie. Důležitá je změna, inovace, proces transformace.⁶² Emblematickým příkladem hollywoodského principu reprezentace tancujícího těla je dnes ikonický blockbusterový snímek *Flashdance*, jenž transparentně dokládá, jak a jakým způsobem je konstruován populární obraz tance. Alex, hlavní hrdinka snímku, je mladá ambiciózní tanečnice a (paradoxně) svářečka zároveň. Její tělo je primárně prezentováno jako tělo pracující.⁶³ Odlišný typ a estetika jednotlivých tanečních sekvencí zároveň determinují celkové ideologické vyznění tancujícího těla jako takového. V tomto případě tělo poskytuje relativně velký prostor provokativní sexualitě, což ještě umocňují scény ze striptýzového klubu. Vysoké podpatky, erotizující fragmentarizace těla, ale i explicitní sexuální obsah prováděných pohybů jsou exponovány pro pohled mužského publika (určitě alespoň toho diegetického). Na druhou stranu Alexina nezávislost, vášně a zapálení pro tanec, její osobní motivace i odhodlání uskutečnit vlastní sen jako by ospravedlňovaly podobu těla jako pouhého erotického objektu a dávaly mu vyšší zplnomocňující smysl. Tělo se stává projektem vlastních potřeb, tužeb a slasti, jeho prostřednictvím se jednotlivec (Alex) seberealizuje. Tato dualita samozřejmě přispívá také k různým možnostem diváckého čtení.

Stereotypní užívání tanečních motivů (tanečnickova těla) v oblasti mainstreamové kinematografie podstatně devaluje tanec, neboť tělo je především velmi úzce spojováno se smyslovostí a sexualitou. Výsledkem pak je konvencionalizovaná podoba tancujícího těla, jež je krásné, dokonale fungující, i tvrdě pracující na vytyčeném cíli. Tělo „tvrdě pracující“ se v průběhu klasického hollywoodského narativu přetváří v tělo, jež prezentuje osobnost,

⁶² „V mnoha ohledech tyto myšlenky odrážejí politické klima „tatcherovské Británie“ nebo „reganovských Spojených států“ osmdesátých let, jež podporovaly „podnikatelský“ potenciál jednotlivců i jejich značnou touhu po vlastním úspěchu.“ Sherril Dodds, *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Hampshire – New York: Palgrave Macmillan 2004, s. 37.

⁶³ Jako pracující tělo je zde exponováno do několika rovin: svářečící v továrně, pracující ve striptýzovém klubu za účelem výdělků na prestižní taneční školu, nebo individuálně a velmi zaníceně trénující na konkurz. Velkým tréninkovým nasazením, důsledným a přísným drilem tak postava Alex implikuje spíše zapálenou sportovkyni než tanečnici. S. Dodds (*Dance on Screen*, c.d. (pozn.62), s.43.) poznamenává, že její výraz tváře vyznívá vždy velmi podobně, jakoby bez emocí. Veškeré úsilí a pozornost směřuje pouze k fyzickému výkonu, k virtuoziť.

životní postoj, označuje konkrétní symbolické hodnoty jako je svoboda, nezávislost nebo úspěch. Standardizovaná podoba tanečních těl, včetně expozice celého tanečního prostředí však v podstatě neumožňuje jakoukoliv choreografickou nebo filmovou inovaci, neboť ta je potlačována upřednostňováním populárního obrazu tancujícího těla, aby tak vyhověla (tzv. nepřekvapila a nešokovala) konvenčním představám širokého diváckého spektra, masovému vkusu i dobovým trendům.

3.1 Formální vymezení *screen dance*

Existují také filmové útvary, kde tanec, neboli obecněji pohyb, figuruje jako primární expresivní element, jako esenciální složka celého filmu – tzv. taneční filmy. V roce 1965 časopis *Dance Magazine* roztrídil a klasifikoval taneční filmy do třech skupin.⁶⁴ Nejčastějším typem je prostý záznam jevištní choreografie, který slouží především k dokumentaci a archivaci určitého divadelního představení. Druhou skupinu tvoří dokumentární filmy o procesu vzniku a nastudování jednotlivých tanečních čísel, popř. také portrét choreografické osobnosti nebo tanečního souboru např. *Paul Taylor – Dancemaker* (Matthew Diamond, 1998) *Balet (Ballet)* (Frederick Wiseman, 1995); *Svěcení jara* (Jana Ševčíková, 2002). Třetí kategorie tanečních filmů byla americkým časopisem označena jako „choreocinema“ – což je specifický útvar, jež se vyznačuje typem tance koncipovaného a upraveného přímo pro filmové médium. Jeho původ nalezneme v experimentálních a avantgardních filmech 40. let. Počínaje tvorbou Mayi Deren se tanec ve filmu objevuje jako jeden z určujících tvárných prvků, jenž nutí k vzájemné inspiraci i konfrontaci. Snímky jako *A Study in Choreography for the Camera* (1945), *Meditation on Violence* (1948) nebo *The Very Eye of Night* (1952–55) ilustrují nové možnosti tvůrčí transformace tanečních motivů do filmu, jež nemusí nutně

⁶⁴ Virginia Brooks, From Méliès to Streaming Video: A Century of Moving Dance Images. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York and London: Routledge 2002, s. 54–60.

pracovat s explicitními tanečními sekvencemi. Obecně vzato se snímky Mayi Deren nesou spíše v duchu taneční sensibility. Filmy jejích následovníků, dalších avantgardních experimentátorů, jako jsou Hilary Harris nebo Amy Greenfieldová, také pracují především se zvýrazněním čistých abstraktních pohybových vzorců. *Choreocinema*, později označovaná jako *video dance*, *screen dance* nebo *dance for camera*, již samotným názvem implikuje kreativní interakci mezi taneční a filmovou technikou.⁶⁵ *Screen dance* by se měl od ostatních filmových žánrů odlišovat především jiným – novátorským a kreativním přístupem ke snímání pohybu i k nekonvenční aplikaci těla ve filmovém prostoru. Specifická forma „tance pro kameru“ vychází primárně z povahy filmového média, neboť reprezentace této umělecké formy odpovídá principům filmové projekce. Počítá tudíž s pohybem, jenž je koncipován přímo pro něj, což mu poskytuje příležitost odhalit pohyby nové, zároveň tak předvést jejich nezvyklé kombinace i různorodou vzájemnou spojitost, již nelze ani provést ani spatřit ve skutečnosti. Zobrazovací technologie tak vytvářejí nejen nový typ tance, ale zároveň s tím konstruuji také odlišné typy (tancujícího) těla. „Způsobem, jakým technika manipuluje a deformuje pohyb, ovlivňuje a určuje choreografický přístup, svým způsobem povznáší dynamickou kvalitu tance, a zároveň má také značný vliv na diváckou zkušenost.“⁶⁶

Je třeba ještě upozornit na jakýsi mezizánr tzv. „uměleckého záznamu choreografie pro jeviště“, který v daném žánrovém rozpoložení spadá mezi zaznamenání jevištní choreografie a *screen dance*. Tento přístup je založen na umístění již hotového tanečního představení do ryze filmového (většinou reálného) prostředí. Choreografie i její čtení se tak stávají daleko konkrétnější, její symbolické vyjádření může být rychleji pochopeno, neboť divákova pozornost je, narozdíl od jevištní verze, přesně vedena a zaměřena k určitému uměleckému sdělení. Tento typ tanečního záznamu parazituje na obou uměleckých disciplínách. Primárně vychází z jevištního představení, které tu stojí v pozici předlohy, jež je

⁶⁵ V některých případech je termín *video dance* nepřesně používán a označuje jakýkoliv typ tanečního filmu (dokumentu, adaptaci tanečního představení) viz Sherril Dodds, *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Hampshire-New York: Palgrave Macmillan 2004, s. 69.

⁶⁶ S. Dodds, c. d. (pozn.62), s. 71.

filmovými prostředky transformována pro pohled filmového diváka. Mnohdy tak vzniká dílo značně se odlišující od svého divadelního předobrazu. Například zasazením některých elementů představení *Blush* belgické formace Ultima Vez do konkrétní středomořské přírodní scenérie, spolu s filmovou strukturalizací příběhu (paralelně probíhající děje na různých místech), a rozšířením fantazijních scén s divokými impulzivními výjevy tělesných stavů a nálad, dává režisér Wim Vandekeybus jednotlivým choreografickým sekvencím naprosto odlišnou dynamiku i rytmus. Technika výslednou podobu tance ovlivňuje, ale v žádném případě nekonstruuje tanec nový – jiný. Zásadní změna se tudíž odehrává především v prostorovém kontextu a na poli divácké perceptivní zkušenosti. Tento typ filmově-tanečního útvaru představuje také nejčastější způsob, jakým se choreografové dostávají k filmovému médiu. Adaptace vlastních divadelních produkcí mají ve svých portfoliích všechna přední taneční divadla (DV8 Physical Theatre, Rosas, Ultima Vez). Mít „filmový záznam“ své práce, který esenciálně vystihuje její charakter či rukopis tvůrce, je dnes nezbytnou částí sebereprezentace, ale také jedním ze způsobů možné archivace.

Screen dance dává příležitost a prostor k různorodým konceptům zhmotnění těla a tance na poli vizuální technologie, skrze něž dochází k přímé re-materializaci lidského těla. Filmové médium osvobozuje tělo od kauzálních zákonitostí. Takovéto tělo není zatížené gravitací, časovými limity, dokonce ani smrtí. Taneční film tak vytváří nemožná, nepravděpodobná, svým způsobem jakási absurdní těla, jež odkazují ke svým reálným biologickým modelům jen prostřednictvím některých jejich symptomů. Struktura nového těla se většinou od těch běžných příliš neliší, ale to, jak se pohybuje, jak reaguje na podněty prostředí, jakými vlastnostmi je nadáno, tzn. čeho je schopno, odpovídá naprosto jinému typu tělesnosti. Tanečnice ve filmu *Break* (Shona McCullagh, 2006) se pohybuje naprosto mimo gravitační pole, její tanec je fluidní, tělo nepřírozeně ohebné, jako by se její materiální konstituce postupně rozmělněovala a přejímala tak vlastnosti okolí – lehkého a nehmotného vzduchu. Naopak postava performerky Lizz Aggiss je ve snímku *Motion Control* poněkud znehybněna, neboť je pevně „zakořeněna“ (zapuštěna) v zemi. Její pohyby jsou limitovány,

ale na druhou stranu ji toto omezení přináší nové možnosti jiného typu pohybu (prudké předklony či záklony), a s tím i odlišné zakoušení těla. Tento typ tělesnosti existuje pouze v určitém vymezeném diskurzu techniky. *Screen dance* tak prostřednictvím svých vlastních vyjadřovacích způsobů a prostředků umisťuje tělo do specifické sféry technologie, čímž překonává fyzické limity těla. Toto nové, umělé (technologicky zprostředkované) tělo je ovšem neustále metaforicky propojováno s tělem organickým, neboť k němu neustále odkazuje, je jeho referentem. Žánr *science fiction* s oblibou konstruuje těla-mechanismy (roboty), které přímo konfrontuje s lidským druhem, přičemž hlavní rozdíl nespočívá v jinakosti těla, ale v absenci přirozeného myšlení. Přítomnost mysli (možno chápat v širším smyslu jako duše) určuje, označuje a legalizuje jakoukoliv bytost jako lidskou. *Terminátor* (*The Terminator*; James Cameron, 1984) nebo *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987) představují modifikovaná lidská těla, hrají je skuteční herci, ale jejich tělo je v rámci diegeze trikově upraveno. Signifikantním prvkem lidského druhu ve věku nových médií a jejich technologických možnostech není tak ani jeho tělo, jako především duše.

Taneční těla jsou ovšem na materiální závislá. To, co je odlišuje od „běžných těl“, je právě kultivovaný pohyb, virtuosita. Ve schopnosti přesného ovládnutí těla, nastavením těsného vztahu s řídícím centrem, je pak tancující tělo připodobňováno k tělu myslícímu. V jeho způsobu pohybu, jenž je prodchnut silným potenciálem osobitého vyjádření, se nalézá představa o vtělené inteligenci. Stále jsou to schopnosti ryze tělesné, jež fascinují, jež podávají nevšední a zajímavé varianty a obrazy sebe sama. *Screen dance* nevytváří tělo, které dokáže cokoli, technika mnohdy spíše přispívá k objevování materiálního těla. Ono je počátkem, od kterého se odvíjí jakékoliv další kreativní zkoumání technologické reprezentace organického těla. Tvůrci filmu *Boy* (Peter Anderson, Rosemary Lee, 1995; viz DVD titul10) např. pátrají po elementárních formách pohybu, jež vychází z těsné interakce fantazie dětského performerů a volného přírodního prostředí. Chlapcovy pohyby nejsou technicky naddimenzovány, pohybuje se přesně tak, jak mu to schopnosti jeho těla dovolují, ale výsledný filmový tvar poskytuje naprosto odlišnou perceptivní zkušenost z chlapcova pohybujiícího se těla.

Stále větší zásah technologií do lidského těla vyvolává také jisté technofobické obavy, že živé tělo bude zcela pohlceno a zničeno novými technologiemi, jež postupem času infiltrovaly (a pevně se zasadily) do mnohých oblastí společenského života.⁶⁷ Tento negativistický pohled zvýrazňuje hierarchický vztah i upevňuje rigidní dualismus mezi přírodou/kulturou, biologií/technologií. V kontextu nových médií se však „s tělem již nepracuje jako s fixní součástí přírody (přirozeného světa), ale jako s hraničním konceptem, kde dochází k interakci protichůdných významových systémů, jež zahrnuje konkrétně vymezený materiální boj fyzických těl“⁶⁸. Tělo a technika se navzájem propojují a prolínají, a to v doslovném smyslu. Stroje přejímají organické funkce, tělo je materiálně transformováno skrze užití nových technologií tělesnosti. Tato technotěla jsou zdravá, zdokonalená a plně funkční – možná skutečnější než ta reálná.⁶⁹

Vznik nových technologií s sebou přináší další možnosti zaznamenávání těla, podněcuje nové zkoumání tělesné přítomnosti ve věku digitálních technologií a virtuální reality. Dialog dvou aparátů – organického s technickým, či spíše technického s organickým, pokračuje, ale přesouvá se do naprosto jiné roviny. Již digitální obraz pohybujícího se těla má podobu impersonálních grafických čar (technologie *motion capture*). Individuální odlišnosti či charakterové znaky jsou naprosto eliminovány, materiální přítomnost těla se z obrazu vytrácí, předmětem vizualizace se stává jeho vnější působení na prostředí, či vnitřní procesy a stavy. Nové technologie poskytují prostor a vybízejí k hravé manipulaci s tělem.

⁶⁷ Staly se také významným přínosem pro uměleckou sféru, kde se postupem času etablovaly jako samostatná umělecká odvětví (syntetizovaná hudba, *computer graphic art*, ale také *screen dance*). S příchodem tvrzení, že i médium může být sdělení (poselství), pak mnoho skeptiků upozorňovalo na naprosté potlačení a zadušení „tradičního“ kreativního procesu, jakým je klasická hudební skladba nebo také choreografie.

⁶⁸ Anne Balsamo, *Forms of technological Embodiment: Reading Body in Contemporary Culture*. In: Mike Featherstone – Roger Burrows (eds.), *Cyberspace/cyberbodies/cyberpunk*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publication 1996, s. 215–237.

⁶⁹ Dostupnost a přítomnost zdravotnických pomůcek a zařízení jako jsou přístroje na měření tlaku, diabetes, těhotenský test aj. „fungují jako soubor vizualizačních technik, jež přispívají k fragmentarizaci těla na orgány, tekutiny a tělesné stavy, jež střídavě podněcují sebekontrolu i poněkud jiné uvědomování si sama sebe.“ Tamtéž, s. 216.

Konstrukcí nových obrazů těla a nových těl vůbec však vzniká riziko, že tento typ filmového vyjádření bude stavět právě na fascinaci nezvyklými formami tělesnosti. Taneční film (*screen dance*) má podobné sklony – zaujmout oko diváka zvláštními obrazy, překvapit ho novými možnostmi těla, šokovat. Taneční film by neměl být založený na pouhé dynamické efektivitě tance, neboť pak sklouzává k formální jednotvárnosti nebo přehnané extravaganci. Tyto obrazy se stávají pouhou povrchní atrakcí, přitažlivou rytmickou podívanou, za jejichž působivým povrchem se neskrývá již nic dalšího. Nezvratným fenoménem nových technologických postupů a jejich aparátů je nastavení jiného způsobu vidění, jenž transformuje obvyklé a všední na zvláštní a neobvyklé. Možnost podívat se na věci jinak, zobrazit je v jejich nevšední formě může také poskytnout způsob, jak proniknout k jejich elementárním formám, jak odkrýt nové vzorce fungování. Technologie přinášejí alternativní způsob analýzy pohybu lidského těla. Jejich prostřednictvím se tak dál rozvíjí diskuze o nových možnostech procesů transformace organického těla do podoby kulturního znaku. Tancující tělo na jevišti, na filmovém plátně či na obrazovce v umělecké galerii nikdy nereprezentuje jen samo sebe. Vždy je do něj vkládán určitý ideologický potenciál, skrze nějž tvůrce formuluje své ideje, své společenské stanovisko. Tělo je vyjadřovací prostředek.

Mediací těla dochází k pozměnění některých tělesných vlastností. Přiblížením techniky k tělu, její intervencí a zásahem do něj však tělo také nových rysů nabývá. Aparát otevírá pohled do dosud ukrytých míst, přibližuje se jeho tkáni, zachycuje letmé pohnutky i nepatrné, možná také ne plně vědomé pohyby. Nezvyklý taneční snímek *Joan* (Margaret Williams, 1994) zavádí diváka do útrob tancujícího těla, dává mu pocítit vnitřní chvění i nepatrný pohyb orgánů, zatímco se interpret oddává choreografickému číslu. Filmové médium dokáže komplexní organismus těla fragmentarizovat, upnout pozornost na jednu jeho část, totálně ji oddělit a analyzovat nezávisle na zbylých orgánech a funkcích, s čímž s oblibou pracuje řada snímků *screen dance*, přičemž někteří tvůrci parcelaci těla dovádějí ad absurdum. Příkladem může být jediný detailní záběr na obličej tanečnice Anne Teresy de Keersmaeker ve snímku *Monologue* (Walter Verdin, 1994), či v podobném duchu se nesoucí

Hands (Adam Roberts, 1996). Světelným otiskem na filmové médium však tělo ztrácí jednu ze svých nejpřirozenějších daností – prostorovost. Již tento prvotní fakt výrazně ovlivňuje podobu těla. Přirozené biologické tělo je plastické. V prostoru zaujímá určitou pozici, nějakým způsobem se prostorem pohybuje. Film umožňuje tělu pocítit naprosto odlišnou zkušenost sebe sama. Proto je tělo i jeho pohyb v rámci dvourozměrného projekčního pole určitým způsobem konceptualizováno. Hra s plochou, se vzájemným kolážovitým překrýváním, dává vzniknout nejen novým tělesným tvarům, ale také nezvyklým prostorovým vztahům více těl. Zbigniew Rybczyński ve svém oscarovém filmu *Tango* (1980; viz DVD titul12) nechal v jedné malé místnosti postupně rozpohybovat více jak třicet postav, z nichž každá vykonává naprosto odlišnou každodenní činnost. V závěru filmu *The Cost of Living* (Lloyd Newson, 2004) britského DV8 Physical Theatre se ze dvou tanečníků, přičemž jeden z nich je handicapovaný, stává jednotné, sice poněkud zmutované, ale bez problému se pohybující tělo. Filmový obraz jejich rozdílné typy tělesnosti dokonale slévá dohromady, čímž vytváří tělesnost naprosto novou.



obr. 10 *The Cost of Living* britského DV8 Physical Theatre (r. L. Newson, 2004)

Pohyb není pouze elementární vlastností tance, ale také filmového média, přičemž tato duplikace pohybových složek pokládá relevantní otázku, kde onen pohyb začíná a kde končí. Do jaké míry se pohyb těla slučuje s pohybem kamery, jak spolu korespondují, kdy se navzájem umocňují, popř. co se dá touto (totální) pohybovostí postihnout.

Podstatnou úlohu zde sehrává kamera, jejímuž typu vidění je vše podřizováno a pro něž je vše konstruováno. Kamera ale na oplátku poskytuje tancujícímu tělu nové možnosti a dovednosti, jež jsou svou podstatou ryze filmové a především technické. Obraz těla je vytvářen různorodým způsobem rámování. Přes velký celek životní i nadživotní velikosti těla zaměřuje svou pozornost také na jednotlivé segmenty jeho konání. Detailními záběry proniká k tělesné struktuře, zvýrazňuje práci partikulárního orgánu. Poskytuje maximalizované i minimalizované podoby těla. Organismus jako kompaktní celek totálně rozbíjí, aby posléze mohlo vzniknout tělo nové, jiné. Odlišné pohledové úhly zase dokáží tělo v prostoru filmu modelovat. Pohrávají si s tělesnou plasticitou a plošností vizuálního umění. Vytvářejí koláže, konstruují zvláštní nesourodé tělesné tvary – těla-objekty (těla na sobě, překrývající se; tělo z podhledu, kolmého nadhledu). Naprosto novým způsobem přispívají k ozvláštňení divácké kinetické empatie, což dokládají především poskytnutím neobvyklého pohledu z perspektivy právě se pohybujícího tanečníka. Divák tak má možnost vidět a zažívat pohyb skrze performerovy oči, má možnost jakoby přímo pocítit formu tancujícího těla. Další technické ozvláštňení jako zrychlení, zpomalení, mrtvolky, zpětný chod a jiné postprodukční triky participují na vývoji nových kinestetických podob, jež jsou fascinující i bizarní zároveň.

Druhým elementárním tvárným nástrojem je střih. Řazením odlišných typů záběrů za sebe i střídáním jednotlivých pohledových úhlů tak obraz tancujícího těla, alespoň zdánlivě, opět své přirozené plastičnosti a prostorovosti nabývá. Střihová skladba výrazně ovlivňuje dynamickou strukturu celého filmu. *Screen dance*, jenž na dynamické akci doslova staví, pak poskytuje zajímavou alternativu, která umožňuje genezi pohybu jinde a jinak než tělem. Skok časem nebo prostorem je také jedním z dalších prvků, který může tancující tělo i kontext, do něhož je zasazeno, svým specifickým způsobem modelovat, zvýraznit nebo ozvláštňit.

Tanec, který vzniká v rámci *screen dance*, není produkován pouze fyzickým tělem, ale vzájemným vztahem těla, kamery a střihu.

Taneční film nevyužívá zobrazovací technologie pouze k vytváření nových, zajímavějších a fascinujících obrazů těla. Tanec je ve většině případů rozpoznáván jako velmi stylizovaný druh pohybu, jež předvádí určitá skupina lidí ve vymezeném časoprostoru. Citlivost kinematografického aparátu naopak paradoxně vede pozornost mnohých tvůrců ke zkoumání jednoduchých, všedních a minimalistických pohybů. (Některé experimentální nebo animované filmy pracují také s pohybem zvířat nebo dokonce s neživými objekty.) Postmoderní choreografové⁷⁰ nerozlišují ani neměří intenzitu nebo obtížnost partikulárního pohybu. Nezáleží jim na tom, jak jednoduchý pohyb sám o sobě je, jestli je taneční nebo netaneční, protože rozdíl mezi tancem a ne-tancem nemá žádnou spojitost s pohybem jako takovým. Důležitou roli totiž hraje kontext, v jakém je daný pohyb prováděn a vnímán. Za tanec tudíž může být označen jakýkoliv pohyb, jenž je konstruován pro pohled diváka. Všednost, jednoduchost, bezprostřednost a autenticita jsou také stěžejními důvody, proč *screen dance*, ne zcela ojediněle, používá netanečníky, popř. jiná nekonvenční taneční těla, mezi něž patří např. také těla handicapovaná nebo deformovaná, stejně jako těla málo ohebná nebo stárnoucí. Zasazením dvou typů tanečních těl vedle sebe je tak vytvářena kontrapunktická dvojice, přičemž diverzita jejich tělesnosti se stává okamžitým zdrojem konkrétně (přesně) zacíleného vyznění. Tělo a jeho forma poskytuje divákovi primární informaci o performerovi, o jeho pohlaví, rase, věku, stavu, situaci, v některých případech taky charakteru, nebo sexuální orientaci. Technologické zprostředkování těla prochází procesem, při němž je určující přesně cílený výběr jednotlivých obrazů těla, jež postupně vytvářejí a kompletují tělo nové, které vzniká až v perceptivní rovině diváka.

⁷⁰ Tím se myslí generace tzv. post cunninghamovských tanečníků jako Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown a mnoho dalších, kteří jsou spojováni s experimentálními tanečními workshopy v Judson Memoria Church v New Yorku v polovině 60. let.

Má *screen dance* nějaká formální omezení nebo hranice?

Na předchozích řádcích jsem se snažila vymezit a charakterizovat, co je to *screen dance*, jak se odlišuje od široce vnímaného pojmu tanečního filmu, jaká jsou jeho specifika. Nutnost přesně si vymezit a definovat formu zkoumaného materiálu vede k mnoha sporným otázkám. Co se za *dance film* ještě dá považovat? Je přítomnost profesionálního tanečníka určujícím elementem? Musí snímek nutně obsahovat minimální ucelenou choreografickou sekvenci? V jakém krajním případě můžeme už/ještě mluvit o tanečním pohybu? Jak v celé této diskuzi figuruje tělo samotné? Je vůbec *screen dance* podmíněn existencí lidského těla?

Kompilační televizní programy a dvd, filmové festivaly a přehlídky konající se po celém světě dokládají nepředstavitelnou tematickou i formální různorodost, až je prakticky nemožné z toho vydedukovat všeobsahující, ale přece jen přesnou a platnou definici.

Roger Copeland se v jedné ze svých studií zmiňuje o „světově nejvýznamnějším tanečním filmu“ (one of the world's most significant *dance films*)⁷¹, za který považuje snímek Hanse Namutha z r. 1950 zachycující malíře Jacsona Pollocka při práci. Vždyť jeho způsob malování je ve své podstatě taneční – esenciálně fyzický. Nebo například na několika festivalech zasvěcených *screen dance* se s velkým ohlasem setkal taneční film bez tanečníků *Birds* (David Hinton, 2000), jenž pracuje s dokumentárními záběry přirozeného pohybu ptáků, které rytmicky střihá dohromady. K tomu přidejme filmy, jež pracují s různými animačními technikami, avantgardní a experimentální snímky, nebo také akční scény z hollywoodských sci-fi nebo kung-fu filmů, jež jsou toliko adorovány v diskusních kruzích okolo *screen dance*. Všechny tyto filmy pracují s pohybem, s dynamikou, s tělem živých organismů (což není ale podmínkou!), s ryze technickými filmovými prostředky. Zdá se, že určujícím elementem by mohl být tzv. choreografický způsob vnímání. Fascinace pohybem, tvarem, vzájemnými prostorovými vztahy a dynamikou. Jistá hranice, i když pro mne značně nepřesná a lehce napadnutelná i zpochybnitelná, by se dala stanovit na straně

⁷¹ Roger Copeland, Merce Cunningham and the politics of perception. In: Robert Copeland – Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?*. New York: Oxford University Press 1983, s. 308.

tance. Někteří taneční teoretikové zaujímají celkem vyhraněné stanovisko směrem k jednoduchým pohybům, jež vycházejí z každodenního přirozeného fungování lidského těla. Pro ně se pak tanečním filmem stává takový snímek, jenž pracuje s viditelnou ucelenou choreografickou sekvencí. Myslím, že taneční film se dnes netýká jen choreografických čísel, je o práci s tělem, o nové pohybové vzorce, které mohou choreografové zkoumat právě na poli filmu, neboť divadelní jeviště je příliš velké a příliš distanční, než aby bylo schopné zprostředkovat poznatky o všedních pohybech, jejich vzájemných funkcích, které se tak mohou stát zdrojem nebo předmětem nových tanečních motivů.

Tanec patří mezi suverénní umělecké disciplíny, kde tělo figuruje jako hlavní nástroj vyjádření, skrze něž autor formuluje své stanovisko. *Screen dance* v rámci svých vlastních struktur koncipuje vlastní způsob tělesného jazyka. Experimentální povaha této filmové způsobila, že se neetabloval společný jednotící formální ani komplexní symbolický systém. Zdá se, že podstata *screen dance* je zakotvena v jakési ideji, která má za cíl experimentovat s různými formami pohybu, a zároveň tak pátrat po nových podobách tělesného vyjádření.

4. KATEGORIE PRVNÍ: PRACUJÍCÍ TĚLO

4.1 Tělo jako podmínka, předpoklad (materiál)

Do první kategorie, vycházející z konceptu čtyř forem technologického vtělení Anne Balsamo, spadají takové typy tělesnosti, které bychom obecně mohli definovat jako materiální. Jedná se tudíž o lidské tělo jako takové, jež se (obyčejně) skládá z hlavy, krku, trupu, dvou paží a dvou nohou, stejně jako z velkého množství vzájemně propojených vnitřních orgánů a procesů jako je dýchání, trávení nebo centrální nervový systém. Svou činností a kompatibilním fungováním konstruuje organismus, jakousi materiální entitu, s níž je možné manipulovat, jejíž podobu lze deformovat, ale která sama podléhá dočasnosti, a tedy neodvratitelnému zániku.

Materialistické koncepce byly vždy chápány v jisté opozici k nehmotným substancím, za jakou byla považována např. mysl nebo duše. Materiální tělo se vyznačuje fyzickou přítomností, je to viditelná věc, hmatatelný objekt, který je ukotven ve světě, kde dochází k neodmyslitelné interakci s jinými předměty, ostatními těly. V prostředí materiálního světa je tudíž člověk zpředmětněn prostřednictvím svého fyzického těla.

Nejen tanec, ale i zcela všední úkony a situace si vyžadují jistou úroveň schopnosti disponování s tělem. Potenciál ovládat jej, umět jej vztyčit a přimět k pohybu, naučit jej zvládnout určité manuální způsobilosti, je nepochybně jedním z elementů, které se podílejí na začlenění těla do společenských struktur⁷² a výrazně přispívají také k jeho ekonomizaci. Schopnosti těla jsou měřeny, porovnávány a ohodnocovány. Hodnotu těla určuje míra jeho dovedností.

Konceptem pracujícího těla se cíleně zabývala marxistická filozofie, která vypracovala vlastní teorii práce a její proměnné hodnoty, jež je založena na představě, že k původní užité

⁷² Dítě se teprve učí ovládat své tělo, bojuje s gravitací, trvá mu dlouho, než se vzpřímí a naučí se chodit. Po určité době však člověk tuto schopnost opět ztrácí, zase musí bojovat s gravitací, zase musí koncentrovat své síly k tomu, aby se vůbec postavil.

hodnotě zboží, vycházející z fyzických vlastností věcí a vyjadřující jejich užitečnost, tak byla přidána sociálně konstruovaná hodnota směnná. Tento proces se nevztahoval pouze na produkty lidské činnosti, ale i na činnost samotnou a rovněž na toho, kdo ji vykonával. Práce je tudíž považována za stejně obchodovatelné zboží jako jakákoliv jiná komodita na trhu. Pracovní síla je přesně definovaná schopností nebo kapacitou jednotlivce pracovat. Unikátnost tohoto „produktu“ spočívá v jeho potenciálu (možnosti) další hodnoty vytvářet. Tato nabytá hodnota vzniká v průběhu vykonávání určité práce. Marxistické pojetí komodifikace práce tak hodnotu definuje jako ztělesněnou pracovní dobu.

Tanec, stejně jako ve většině případů také film, pracuje výhradně s lidským tělem, které ve výsledku reprezentuje určité symboly, zobrazuje konkrétní objekty nebo události, popřípadě vyjadřuje jisté pocity, a svým způsobem tak vytváří určité hodnoty. Byť jde o hodnoty umělecké, v jistých ohledech těžko měřitelné, a tudíž relativní, což ale nijak nevylučuje ani nezmenšuje jejich obchodovatelný (ekonomický) potenciál. Prizmatem marxistické teorie práce a hodnot se totiž v průběhu natáčení filmu (*screen dance* obzvlášť) nemusí množství hercovy/tanečnickovy vynaložené práce adekvátně promítnout do výsledného obrazu jeho těla. „Herci jsou sevření mezi výrobní a spotřební síly, mezi tělesnou práci a komodifikovaný obraz. Existuje jistá diference mezi hercovou užitou hodnotou (práce) a proměnnou hodnotou (obraz).“⁷³ Tento rozdíl je patrný nejvíc u takových žánrů, jako je muzikál, taneční film, *screen dance* nebo také v některých scénách akční film.

Tanec je svou podstatou na materiálu závislý. Svou formou neustále odkazuje k jakémusi „stavu těla“ – jeho různorodé polohy, dynamická práce s tělem, neustálá aktualizace v prostoru, partikulární modelace tělesného bytí. Taneční umění také předpokládá jistou schopnost disponovat tělem, možnost ovládat ho jinak, precizněji. Tanečník je závislý na způsobilosti vlastního organismu i na své dovednosti zacházení s tělem. Tělo je pro něj tvárný materiál, jenž užívá k práci, ale zároveň je také výslednou formou, oním produktem, který vydělává.

⁷³ Steven Cohan, Case study: Interpreting Singin' in the Rain. In: Christine Gledhill – Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*. London: Edward Arnold 2000, s. 72.

Fyzická akce je od tanečních/pohybových sekvencí neoddělitelná. Jednotlivé scény se natáčejí několikrát, režisér hledá vhodné umístění kamery, a výhodou při finálním střihu bezesporu bývá široká paleta různých velikostí i typů záběrů. Tanečníci tak musí dané pasáže tancovat několikrát. Choreografie se rozbíjí na kousky, performéři jsou zastavováni v jednotlivých pozicích, pracuje se na bezchybném provedení. Vysněný ideál je na dosah, nebo spíše – je možný, je uskutečnitelný. Doba potřebná k nasnímání jedné taneční sekvence je neúměrná času, který dotyčná scéna zaujímá v konečné podobě filmu. Pauzy mezi dílčími záběry dávají tanečníkům možnost vydechnout. Náročnost pohybových variací se tak ve výsledné filmové podobě neprojeví ve své úplnosti a fatálnosti, tudíž ve své opravdové fyzické náročnosti, neboť jednou z charakteristických vlastností a předností filmu je schopnost klamat diváky, poskytovat jim iluzi. Obrazy tancujícího těla zpravidla zdůrazňují lehkost, ladnost, energičnost a především působivost tanečních sekvencí, což je v zásadě specifikem právě tohoto typu žánru (tanečního filmu obecně), jenž je založen na jakémsi mýtu unikátního, mnohdy téměř virtuózního nebo nevšedního lidského výkonu. Tuto skutečnost potvrzují také slova Gena Kellyho, který v jednom rozhovoru uvedl, že dělat muzikál je neskutečně těžká práce, neboť „jestliže si diváci při sledování filmu uvědomují, že jeho výkon spočívá v náročné práci, pak tedy netancoval dobře.“⁷⁴

Tanec, tak jak se primárně jeví (ladnost, energičnost, virtuosita), popírá přirozené principy práce těla a práce s tělem. Nepřiznává je. Na jednu stranu je tanec charakterizován jako jistý druh stylizovaného pohybu, v jiném kontextu je však vnímán jako něco naprosto přirozeného, a tudíž paradoxně netanečního.⁷⁵

Mít k dispozici tělo – živé, fungující, schopné pohybu i způsobilé reagovat na podněty a eventuální příkazy – je nezbytnou podmínkou k tomu, aby vůbec mohly vznikat nějaké obrazy těla. Tělo jako tvárný materiál, jenž je poddajný i vzdorující zároveň, představuje ideální plastickou hmotu, která vyzývá a nutí ke konfrontaci, neboť ten, kdo s tělem

⁷⁴ Tamtéž, s.71.

⁷⁵ Gene Kelly ve filmech v podstatě netancuje. Jeho tanec symbolizuje, resp. reprezentuje něco naprosto jiného. Step je prostě jeho styl chůze, naprosto bezprostřední a samozřejmý. Tancem vyjadřuje pocit, náladu.

manipuluje, kdo ho ovládá, kdo se ho pokouší zobrazit, má také své vlastní tělo. Práce s jiným, druhým tělem je v podstatě uvažováním o svém vlastním, o jeho schopnostech, možnostech, o eventuálních podobách i výkonech. Pokud chci zobrazovat tělo, se vším, co k němu náleží, musím se k nějakému tělu obrátit. Fyzická přítomnost těla je tudíž nezbytnou podmínkou pro jeho následnou vizualizaci.

4.2 Portrét pracujícího těla

Forma *pracujícího* těla je tudíž přítomná ve všech typech (nejen tanečního) filmu. Herci, tanečníci, kaskadéři i komparsisté, které vidíme na plátně, svým způsobem pracují, jsou tam z nějakého důvodu, ale jako jejich pozorovatelé je nevnímáme primárně jako pracující, nýbrž jako osobnosti, postavy, které prostřednictvím svého těla a jemu přidělené role symbolizují určité hodnoty, mají svůj specifický význam, vyprávějí příběh...

Exemplárním příkladem vizualizace pracujícího těla jako takového je experimentální dokument Douglase Gordona a Philippa Parenna *Zidane: portrét 21. století* (*Zidane, un portrait du 21e siècle*, 2006; viz DVD titul 2), který je precizní, ve svém jádru nekompromisní analýzou práce jednoho muže, fotbalisty Zinédina Zidana. Ačkoliv tento snímek nelze v žádném případě označit za taneční film, svým způsobem se dá charakterizovat jako *dance (movement) for camera*, neboť ústředním předmětem celého filmu není nic jiného než pohyb. Dříve jsem naznačila, že specifikum minoritního žánru videodance spočívá v jeho schopnosti nastavování nového způsobu vidění, a právě na jiném, nevšedním úhlu pohledu je založena koncepce Zidanova „novodobého“ portrétu.

Dvojici tvůrců, vizuálních umělců, zajímá jen jeden člověk, jedno konkrétní tělo, jež je svým způsobem talentované, virtuózní, obratné a disponující jistou dovedností – především přesnou prací nohou s míčem. Tato schopnost ze Zidaneho udělala jednoho z nejlepších a nejobjedivovanějších fotbalových hráčů. Stal se ikonou nejpopulárnějšího sportu na světě, ztělesňoval novodobé pojetí fotbalu a podle názoru samotných tvůrců Zidane reprezentuje

něco víc než fotbal – „symbolizuje generaci emigrantů, v mnoha ohledech je outsider, a tak může zjevně galvanizovat víc než jen sama sebe“.⁷⁶ Sedmnáct kamer po dobu jednoho běžného fotbalového utkání španělské ligy neustále sledovalo pohyb a konání pouze jediného hráče, čímž byl naprosto vytrhnut z kontextu celé hry, která je založena na kolektivní spolupráci jedenácti mužů, přičemž smysl jejich bytí na travnatém hřišti jim uděluje teprve míč. Jeho absencí se tak pochopitelně vytrácí smysl hry. Ale o hru tady v tomto případě vůbec nejde. Jednotliví kameramani se pokoušejí Zidana naprosto izolovat od ostatních spoluhráčů. Zcela záměrně ho vizuálně vytrhávají z kontextu, z prostoru obrovské novodobé gladiátorské arény, ale paradoxně se k němu snaží prostřednictvím optických technologických nástrojů (zoomu) co nejvíc přiblížit, být mu tak blízko, jako by měl za okamžik následovat intimní rozhovor. Divák naprosto ztrácí orientaci v prostoru, vůbec neví, v jaké části hracího pole se Zidane nachází, nevidí rozmístění spoluhráčů ani soupeřů, netuší kdy, odkud a za jakých okolností se k Zidanovi dostane míč, ani kam on sám asi poběží. Celé utkání se tak reflektuje v jedné a v téměř neměnném výrazu tváře jediného hráče. Snímek dává divákovi příležitost prožít zápas se Zidanem, respektive jako Zidane. Nyní vidíme i to, jak se chová a co dělá v okamžiku, kdy není u míče, což je situace, ke které by v běžném televizním přenosu nedošlo, neboť hráč bez balonu postrádá důvod, proč by měl být sledován. To zásadní pro vývoj utkání se děje někde jinde. Sledujeme nevědomé, bezprostřední pohyby, mimovolné tiky. Neustálé nervózní popocházení po trávníku, jemné, dětské zakopávání špiček nohou do země, ustavičný těkavý pohyb hlavou, jímž kontroluje pozice hráčů, nebo také únikové pohledy do světla reflektorů či do černé prázdnoty, za níž se ukrývají statisíce emocionálně napjatých/vybuzených fanoušků. Naprosto dílčí, nic neznamenantující a neužitečné pohyby vystřídá najednou rychlá přihrávka, interakce se soupeřem, boj o míč, kličkování a následné odkopnutí míče. Bezprostředně potom nastává úplné ticho, veškeré ruchy i divácké burácení jsou potlačeny, hráč číslo pět oddechuje, utírá si z čela potůčky potu, povytáhne

⁷⁶ Gary Younge, He Shoots.He scores. He folds his socks. *The Guardian* (18. 5. 2006). Dostupný na WWW: <<http://www.guardian.co.uk/film/2006/may/18/cannes2006.cannesfilmfestival1>>.

si podkolenky, a ze setrvačnosti pokračuje v pohybu, v bezúčelném popocházení po hřišti a čekání nejen na míč, ale také na příležitost pokusit se dát smysl a hodnotu svému profesnímu konání.



obr. 11 Zidane: portrét 21. století (r. D. Gordon, P. Parreno, 2006)

Film velmi detailně a precizně analyzuje veškeré pohyby Zinédina Zidana, přičemž se nesnaží o nějaké generalizující závěry, nerozebírá herní styl fotbalisty, pouze dokumentuje jeho totální konání. Na druhou stranu jsou to právě ony nevědomé, automatické pohyby, které jsou uskutečňovány mimo fotbalovou akci, jež svým způsobem vypovídají o jedinečné individualitě samotného aktéra, odhalují osobní rituál hráče, a záběr po záběru skládají jeho přesný kinetický portrét. Režiséři nám odkrývají pohled na tělo v okamžicích, kdy k tomu není vůbec žádný (racionální) důvod. Novodobý (nad)národní hrdina je tak přistižen ve své naprosté nicotnosti, v momentech zdánlivého nicnedělání, ve chvílích prostého bytí. Okamžiky, kdy má Zidane u sebe míč, tedy onen smysldávající objekt, čítají dohromady asi dvě nebo tři minuty celkové hrací doby. Film tímto pokazuje na absurdní podobu moderního hrdinství, na záslužné a výjimečné činy jejich rytířů.

Povolání fotbalisty je podobně jako hercovo nebo tanečnickovo závislé na jeho schopnosti vlastní manipulace s tělem. Pro fotbalové umění je nejprůkladnějším pohybem kopání, což je v zásadě pohyb přirozený, relativně běžný, ale v jistém ohledu odvážnější, než jiné druhy elementárních sportovních pohybů,⁷⁷ neboť je založen na částečné ztrátě jistoty tělesného postojů. Kopnout míč na správné místo a sám přitom nespadnout vyžaduje určitou dávku akrobacie, přičemž forma tohoto pohybu je svým charakterem dosti agresivní. Rychle se přibližující míč se přímo střetává s chodidlem, tělo fotbalisty na něj musí okamžitě reagovat – kopání tudíž vyžaduje spontánní bezprostřední tělesné nasazení. Hráč fotbalu se během své dlouhé kariéry neučí konkrétní pohyby, ale způsoby pohybu. Při výkopu neztratit rovnováhu, běžet s míčem, manipulovat s ním, umět přesně přihrát, trefit soupeřovu bránu. „Vědomí správnosti určitého výkonu (například ve sportu) tvoří analogii k morální správnosti našeho bytí. (...) Je velmi důležité si uvědomit, že „udělat něco dobře“ si vyžaduje „styl“, a že technicky nejúčelovědomější pohyby nejsou totožné s těmi „nejlepšími“. Vycvičit se za „mistra“ znamená tedy vyvinout styl, „esprit de finesse“ pro hodnotu konání během samotné realizace.“⁷⁸ Dokument Zidane v jistém ohledu přesně mapuje onen pokus proměnit své konání v hodnotu, udělat něco významného, překvapit, být produktivní a pomocí vlastního důvtipu tvořit, neboť „je zapotřebí, aby se herní situace ustavičně a nepředvídatelně obnovovala. (...) Hra spočívá v nutnosti najít, vynalézt okamžitou odpověď, svobodně zvolenou v rámci pravidel.“⁷⁹

Fotbal jako kolektivní hra je založen na týmové práci, kterou můžeme připodobnit k jakémusi mechanismu.⁸⁰ Všechna jedenáct hráčů na hřišti má své dané místo i funkci, všichni vědí, co je jejich záměrem, povinností i cílem. Profesionalizaci fotbalu došlo

⁷⁷ Jako je např. házení, na kterém je postavena řada dalších míčových sportů.

⁷⁸ Frederik Jakobus Johannes Buytendijk, *Futbal. Slovo a smysl* 3, 2006, č.6, s. 322.

⁷⁹ Roger Caillois, *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1998, s. 29.

⁸⁰ Buytendijk ve své studii věnované fotbalu poznamenává, že moderní technická kultura, která je svým způsobem založena na mechanické práci, si velmi cení týmové práce. Proto jsou kolektivní sporty, a ze všeho nejvíce fotbal, tak populární. „Být součástí mechanismu, oddán týmové práci je vlastní charakteru současné kultury.“ In: F. J. J. Buytendijk, c.d. (pozn.78), s. 318.

k charakterové proměně hry. Dnešní zápasy nejsou hrou v pravém smyslu, daleko příznačnější je označení jako utkání nebo zápas, v němž jsou uměle vytvořeny rovné šance pro soupeře, kteří se tak utkávají k poměřování sil. Děti, které si na ulici *hrají* fotbal, se oddávají (pouhé) vzájemnosti. Nikdo po nich nevyžaduje ani od nich neočekává nějaký výkon. Je to jejich svobodná a dobrovolná aktivita, zdroj radosti a zábavy, ze které mohou kdykoliv odstoupit a oddat se něčemu jinému. Kdykoliv mohou prohlásit: „už nehraju“. Profesionální hráči fotbalu však vědí, co dělají a vědí, že to dělají dobře. Jsou si vědomi své vlastní *práce*, kterou vykonávají, čímž tak vyvracejí primární povahu hry, jež „nevytváří žádné hodnoty, žádné dílo. Tím se liší od práce nebo umění. Na konci hry se všechno může vrátit k původnímu stavu, aniž by vzniklo něco nového. Nezůstane tu žádná sklizeň, žádný řemeslný produkt, žádné arcidílo či nahromaděný kapitál. Hra je příležitostí pro čiré plýtvání – časem, energií, vynalézavostí, obratností. (...) Profesionálové tady zjevně nevystupují jako hráči, ale jako fachmani. Hrají-li, jde poněkud o jinou hru.“⁸¹

Ačkoliv je tento film neoddělitelně spjatý s fyzickou, nutno podotknout dynamickou sportovní akci jednoho muže (Zidana), způsob zobrazování jde zdánlivě přímo proti jejímu charakteru. Vizuálně působivé obrazy jsou fluidní, rozvážené, pomalé, místy téměř hypnotizující. Kamery se skrze zoom dostávají k Zidanovi velmi blízko, daří se jim hráče číslo pět oddělit od ostatních fotbalistů. V záběrech je tak často zcela osamocen, naprosto izolován od ostatního okolí, zdánlivě vytržen z celého časoprostoru hry. Zidanova štíhlá postava a nakrátko zastřižené vlasy působí téměř asketicky. Jeho portrét se skládá z drobných minimalistických detailů nohou, rukou nebo těkavých obrazů jeho tváře, strohého, prakticky holohlavého profilu, ze kterého stékají potůčky potu. V jeho obličeji jsou rozpoznatelné záchvěvy koncentrace, podráždění, znepokojení i netrpělivosti. Na jeho tváři se promítají myšlenky i pocity. Během celého zápasu se usměje jen jednou, jinak působí apaticky. Detail tváře se v klasických kinematografických postupech užívá k zviditelnění, potažmo k zpřístupnění vnitřních pohnutek, intimních subjektivních prožitků. V Zidanově tváři však

⁸¹ R. Caillois, c.d. (pozn.79), s.29.

jde jen stěží číst. Je naprosto uzavřen sám sobě, je zdrženlivý a totálně osamělý. Jeho tělo je v několika případech vizualizováno jako termoskvrna. Jako živý, pohybující se ohrožený druh. Cítíme jemné vibrace, které z těla pronikají do obrazu i zvukové stopy. Gordon s Parrenem se úmyslně vyhýbají záběru nohou, zdá se, jako by se v obličeji pokoušeli nalézt otisk fyzické akce. Výsledkem je tak portrét (otisk) samotného bytí, nevědomého, kontinuálního konání, neustálého pokusu proměnit konání v hodnotu. Také proto je obraz fluidní, mnohdy rozostřený, tónovaný do modra, jako by zaznamenával stav bytí pod mořskou hladinou, kde zvuky a ruchy jsou utlumeny, kde lze lépe zachytit jemné vibrace.

Film je záznamem skutečného času. Čas, který běží na časomíře fotbalového utkání, je identický s časem filmovým. Nic se neděje jen pro kamery, ty pouze přihlížejí Zidanově práci, kterou svým vlastním způsobem snímají a zaznamenávají.

Estetická koncepce Douglase Gordona a Philippa Parrena směřuje k psychologizujícímu obrazu sportovního, pohybujícího se těla. Fyzická akce tady není odhalována ve své energické dynamičnosti, ale naopak je vizualizována jako obraz (pohybu) vnitřního stavu mysli. Zinédine Zidane pak dokonale zpředměňuje podobu asketického mnicha, který se *po dobu* třiadvadesáti minut oddává meditaci.



obr. 12 Zidane: portrét 21. století (r. D. Gordon, P. Parreno, 2006)

Španělský klub Real Madrid, za který hrával také Zidane, je díky výjimečným schopnostem svých hráčů, a tudíž i vysoké kvalitě hry samotné, fotbalovými komentátory označován jako „bílý balet“. Virtuózní práce s tělem, precizní koordinace s míčem i týmová

sounáležitost vytvářejí z jedenáctky sportovců kompaktní těleso, které na trávníku dovede vytvořit nevšední herní situace, jež s obdivem sledují statisíce fascinovaných fanoušků. Fotbalisté, podobně jako tanečníci, udivují možnostmi i talentem svého těla, jež je také živí. Pro mnohé tak fotbal či tanec nepředstavuje pouhou rozptylující podívanou, ale regulérní práci – práci na svém těle, s vlastním tělem, která je posléze patřičně (finančně) ohodnocena.

4.3 Tělo jako kinetický objekt

Některé postmoderní choreografické přístupy se distancují od tradiční představy tance jako něčeho primárně symbolického, zbavují ho nároku na statut kulturního znaku, jenž vždy něco reprezentuje, k něčemu odkazuje. Svou pozornost stáčí přímo k tělu, k jeho podobám, k vnímání jeho fyzické činnosti, i k jeho specifickému vztahu k prostředí, v němž se vyskytuje, do kterého je umístěno.

Takové je pojetí např. Merce Cunninghama, jehož práce s tělem je založena na principu totálního odosobnění. Jeho umělecká koncepce je založena na představě těla jakožto tvárného materiálu, se kterým může libovolně zacházet a manipulovat. o těle uvažuje v podobném duchu, jako když malíř přemýšlí o barvách nebo sochař o kamenu či hlíně. Tanečnickovo tělo je plastickou hmotou, dílčím prostředkem vyjádření. Není ničím jiným než univerzálním objektem, jenž je schopen různorodých kinetických modulací. Lidská individualita je zcela opomíjena. Cunninghamovští tanečníci jsou rychlí, lehcí, představují pravé virtuozy svého oboru, i když mnohdy působí ironicky, fakticky postrádají jakýkoliv expresivní nebo symbolický element. Merce Cunningham své choreografie postavil na totálním osvobození těla od závislosti na hudbě, taneční popisnosti, i jakékoliv tělesné symboličnosti. Jeho představa o tanci není zasazena v ideji volného pohybu, ba právě naopak. Tanečníci jsou maximálně disciplinovaní, s naprostou přesností vykonávají povely, které jsou jim uděleny. Svě tělo jsou schopni atomizovat na malé části a naprosto nezávisle na přirozené

konstituci těla, jeho běžných pohybů a symetrii, dokáží s těmito dílčími částmi libovolně manipulovat. Cunninghamovské tělo by se dalo charakterizovat jako biomechanický mobilní objekt. Tanečníci se stávají dokonalými řemeslníky, kterým tělo slouží jako nástroj, s nímž mohou, dle představ choreografa, libovolně manipulovat. Tělo tak vykonává povely, plní příkazy, a jeho účelnost spočívá v naprosto precizní virtuózní práci. Pojetí Merce Cunninghama tak v jistém ohledu naplňuje představu herce-nadloutky Edwarda Gordona Craiga, jejíž ideál spočívá v podobě abstraktního mechanismu⁸².

Filmový aparát tak Mercei Cunninghamovi poskytl jiné možnosti a způsoby k uvažování a experimentování především o vzájemném vztahu a působení biomechanického objektu (těla) a/v prostoru.

Ačkoliv modernista a bytostný experimentátor Cunningham tvrdí, že v dětství nikdy nedržel v ruce fotoaparát, po počáteční fázi, kdy se naučil zapínat a vypínat kameru, se následující desetiletí cíleně věnoval zkoumání možností technického aparátu a jeho aplikace v tanečním prostředí, jakož i experimentům s časoprostorovými vztahy těla ve filmovém rámu. Zpočátku spolupracoval pouze na filmových nebo televizních záznamech již existujících choreografií, které nijak nevybočovaly ze zcela běžného principu archivace jevištního představení. Zajímavé pro něj bezesporu bylo setkání s videoartistou Nam June Paikem a experimentálním filmařem Stanem VanDerBeekem, jež vyústilo ve vzájemnou spolupráci na multimediálním představení *Variation V* (1965).⁸³ Jako zcela určující se ukázala spolupráce s filmařem, později také známým videoartistou Charlesem Atlasem, spolu s kterým v 70. letech začali experimentovat s novým typem tance pro kameru – neboli videodance. Svůj princip vizualizace tance založil na odlišném vnímání těla v prostoru. Cunninghamova divadelní představení jsou postavena na totální divácké svobodě vnímání, neboť všechny dílčí prvky tvořící představení (hudba, scéna, tanečníci, světla) jsou v totální

⁸² Více o ideální nadloutce E. C. Craiga viz Noemi Zárubová – Pfeffermannová, *Gesta a mimika*. Praha: Akademie múzických umění 2008, s. 72n.

⁸³ VanDerBreek natočil filmovou sekvenci, zatímco Nam June Paik do projektu zakomponoval deformované televizní obrazy.

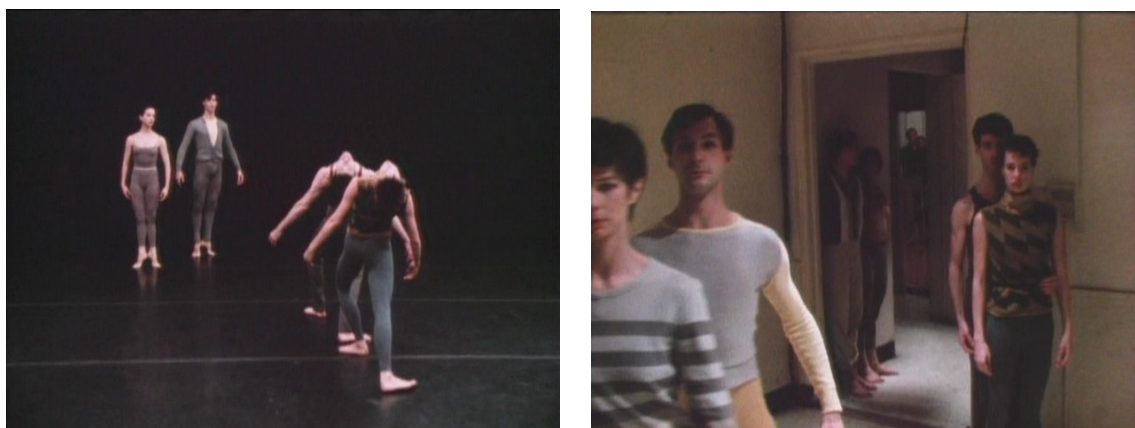
rovnocennosti. Každý element si zachovává svou anatomii. Zvuk, tělo i dekorace obývají tentýž prostor bez toho, že by se jakkoliv vzájemně ovlivňovaly. Filmový záběr však musí svou pozornost konkrétně zacílit, doslova orámuje určitou akci odehrávající se před kamerou, parcelizuje těla, dostává se do jejich velké blízkosti a pomocí střihové skladby vytváří naprosto jiný, nový diegetický prostor. Práce s kamerou si tudíž vyžádala radikální přepracování prostorové struktury. Filmový prostor „má své vlastní limity, ale také dává příležitost k odlišné práci s tancem, která je na divadelní scéně neuskutečnitelná. Kamera sice zaujímá fixovaný pohled, ale sama se může pohybovat. Existuje také možnost stříhnout na jinou kameru, která mění velikost tanečníka, a která dle mého názoru ovlivňuje také čas a rytmus pohybu. Můžu také ukázat tanec, který není na scéně proveditelný: použít detail.“⁸⁴ Taneční záznamy principiálně pracují více s pohybem uvnitř záběru než s pohybem samotné kamery. Cunningham s Atlasem však objevovali možnosti pohybující se kamery nejen před tanečnický, ale také kolem nich a mezi nimi. Příkladným filmem tohoto přístupu je snímek *Channels/Inserts* (Charles Atlas, 1982; viz DVD titul 3). Dvojice Cunningham – Atlas rozdělila taneční studio na šestnáct možných ploch/oblastí, a samotné snímání akce postavili na náhodné metodě, která vychází z klasického čínského textu z I-ťing⁸⁵, podle něhož určili pořadí, ve kterém se prostory budou užívat, počet tanečníků, který bude vidět, i událost, jež se má odehrávat v každém dílčím oddělení. Kamera nejprve sleduje dvojici tanečníků, kteří se nacházejí v tmavém tanečním sále. Po krátké pohybové sekvenci se kamera plynule posouvá doleva a odkrývá tak přítomnost dalšího tanečníka. Střihem přecházejí na detailnější záběr, tanečník se rozbíhá a začíná svou pohybovou sekvenci. Poté následuje pohybová variace trojice dalších postav. Počet i rozmístění performerů se mění s každým pohybem kamery, která tak odkrývá vždy novou akci, ale také nové, divákem dosud nespátřené prostory, ve kterých se objevují stále další lidské postavy. Ty také libovolně

⁸⁴ David Vaughan, Merce Cunningham's Choreography for the Camera. In: *Envisioning Dance*. s. 36.

⁸⁵ I-ťing, neboli Kniha Proměn (Yì Jīng) zahrnuje symbolický systém používaný k určování/identifikování pořadí náhodných událostí. Text popisuje starověký systém kosmologie a filozofie, který je vlastní starověkému čínskému kulturnímu přesvědčení/povědomí. Kosmologie se zaměřuje na myšlenky dynamické rovnováhy protějšků/opozice, evoluci událostí jako procesu a přijetí nevyhnutelnosti změny.

skáčou do/ze záběru, jejich počet je mnohdy neúměrně větší a značně se odlišuje od výchozí situace. Pohyb kamery pracuje na principu steadycamu, s naprostou volností se pohybuje okolo tanečníků, objevuje také nové prostory zkušebny, které vypadají jako zákulisí divadla. Ale i tam probíhají pohybové variace.

Atlasovi se podařilo vytvořit iluzi simultánních/paralelních akcí, které probíhají v různém prostředí. Plynulý pohybem kamery tady simuluje svobodného, volně se procházejícího pozorovatele, jenž se nachází mezi mechanickými objekty, které vytvářejí abstraktní pohybové vzorce. Cunninghamovští tanečníci tady figurují přesně jako již zmíněné kinetické objekty. Nepohybují se přirozeně, jejich tanec je trhavý, nekontinuální. Oblečení v bezpohlavních elastických trikotech jen dokládá odosobněné mechanické pojetí tancujícího těla. V prostoru figurují jako dílčí prvky, které naplňují Cunninghamovu osobní ideu pohybu. Slouží jako mechanický stroj produkující různorodé tělesné tvary. Cunningham tudíž pojmenovává, co tanec s tělem dělá, a patřičně to dává na odiv. Je to manipulace s tělem, jeho fyzická práce, totální odosobnění. Způsob, jak se tanečníci pohybují, i to, že se vůbec pohybují, naprosto odpovídá jeho záměru. Nechává vyniknout proces tance, lidskou práci s tělem, se stylizovaným pohybem.



obr. 13 Channel/Inserts (r. Ch. Atlas, 1982)

Pro Cunninghama tak existuje pouze forma pracujícího těla. Nespatřuje v něm žádné další symboly, nekládá do něj partikulární významy. Tělo je v jeho pojetí objekt, odosobněná věc, kinetická socha.

Atlasův způsob snímání tancujícího těla dokonale ilustruje a patřičně vystihuje taneční metodu Merce Cunninghama jako takovou. Následné spolupráce např. s Nam June Paikem jsou pak primárně postaveny na vizuální kvalitě obrazu, na technických tricích aj. elementárních vlastnostech technického média. Cunninghamova představa tancujícího těla coby jakéhosi abstraktního biomechanismu skýtá velký potenciál s příchodem nových médií, které experimentují s kinetickými vlastnostmi pohybujícího těla, na jejichž základě derivují naprosto jiný typ obrazu těla/tělesnosti.

Snímek *Zidane: portrét 21. století* (*Zidane, un portrait du 21e siècle*; Douglas Gordon, Phillippe Parenno, 2006) explicitně zachycuje muže při práci. Kamery ho sledují po čas jeho výkonu, žádná akce se neděje speciálně pro film, nic není opakováno. Zidanova vynaložená práce by se tak měla, dle zmiňované koncepce proměny práce a hodnot, adekvátně promítnout do výsledného obrazu. Filmový portrét je však výrazně vizuálně stylizován, což ve výsledku modifikuje celkový divácký dojem z pracujícího těla jako takového. V tomto případě tak evidentně vychází najevo, že obrazy lidského těla odpovídají spíše vlastnostem a možností zobrazovacího média, než jakýmkoliv virtuózním schopnostem těla.

V případě filmu *Channel/Inserts* (Charles Atlas, 1982) nedokážeme posoudit, jak velký je rozdíl mezi tanečnickovou skutečnou prací a výsledným obrazem, neboť nevíme, jak dlouho trvalo natáčení, kolikrát museli tanečníci dané sekvence opakovat, jak dlouhá a jak náročná byla příprava filmu. To, co film demonstruje, jsou rozličné časoprostorové vztahy pohybujících se těl. Snímek nedává najevo žádné emoce, nenechává diváka pocítit únavu tanečníků, pouze zobrazuje jejich tělo v pohybu, v práci.

5. KATEGORIE DRUHÁ: TĚLO POZNAMENANÉ

5.1 Tělo jako symbol, znak

„Tělo *poznamenané* signalizuje skutečnost, že těla jsou eminentními kulturními znaky nesoucími stopy rituálních a mýtických identit.“⁸⁶

Lidské tělo figuruje jako elementární prvek v procesu vzniku i vývoje rozličných vyjadřovacích systémů. Svou konstitucí a její zvláštní schopností modelovat své tělesné dispozice (pohyb, hlas) má příležitost prezentovat a vstupovat do jistých sociálních, sexuálních, kulturních aj. vztahových struktur. Na tyto intervence společnost automaticky reaguje, zaujímá k nim určité stanovisko. Ustálené typy vzájemné konfrontace se posléze modifikují do podoby symbolického vyznění. Lidské poznání, jakož i jeho orientace ve světě, jsou odkázány především na symboly a znaky. Podle antropologa Leslieho A. Whitea je dokonce lidské jednání výhradně jednáním symbolickým, neboť „žádný šimpanz či laboratorní myš nedokáže rozeznat mezi posvěcenou vodou a destilovanou vodou nebo pochopit, co je čtvrtek, 3 nebo hřích.“⁸⁷ Aristoteles charakterizuje lidské bytí jako bytí principiálně mimetické, neboť člověk naléhavě pociťuje potřebu vytvářet texty, které reflektují a reprezentují realitu. Jako by ji teprve až její opakovanou re-prezentací, jejím několikatým zpředmětněním, člověk plně uchopil, aby ji poté mohl zkoumat, rozebírat na části, aby se tak dobral podstaty a celkového pochopení dané věci, stavu nebo situace. Umění tady může figurovat jako nástroj poznání světa, věcí a dějů v něm. Vytržením z kontextuální roviny své běžné existence a následnou relokací vychází na povrch pravá povaha věcí, jež posléze určuje její symbolickou rovinu. „Umění je tlumočníkem symbolické hmoty světa,“ zaznívá v jedné Chalupceho knize v kapitole příznačně nazvané *Smysl umění*. Jakákoliv umělecká forma se svým způsobem vztahuje ke skutečnosti, buď ji napodobuje, nebo

⁸⁶ A. Balsamo, c.d.(pozn. 68), s. 225.

⁸⁷ Jindřich Chalupce, *Evropa a umění*. Praha: Torst 2005, s. 462–473.

znázorňuje (taková je mimésis). Na první pohled se tudíž mimésis jeví jako druh stylizované reality, ve kterém jsou běžné a všední věci a rysy našeho světa nadsazeny a transponovány do jiného kontextu. Vztah imitace k objektu, který napodobuje, se dá připodobnit ke vztahu tancování a chůze. Mimésis ohraničuje realitu, která prohlašuje, že to, co se nachází uvnitř tohoto rámu, není prostě skutečné, z čehož vyplývá, že čím více je imitace (napodobení skutečnosti) reálnější, tím je také klamnější. Tanec pracuje výhradně s lidským tělem, jež je ze své lidské podstaty primárně vnímáno symbolicky. Hmota, z níž je umělecké dílo vytvářeno, se stává velmi konkrétní a aktivní složkou samotného díla.

Struktura symbolických systémů musí tedy do nějaké míry odpovídat struktuře skutečnosti, nějak se k ní vztahovat. „Symbol není teprve něco v mysli, je zároveň ve světě, kusem hmotného světa, je z gesta těla, ze zvuku hlasu, ze zacházení s kamenem, s dřevem, barvami, tóny. Řeč a obraz nejsou ani zde, ani tam. Svět se zpodobňuje a mluví v člověku, člověk se zpodobňuje a mluví ve světě.“⁸⁸

Tato kategorie tudíž charakterizuje obecnou podstatu tance, jenž vždy něco reprezentuje, k něčemu odkazuje. Různé podoby tanečních forem jsou přítomny ve všech typech společenských uspořádání. Zdá se, že esenciálně tanec vychází především z rituálních a mytologických kořenů. Během rituálních obřadů představovalo tělo jakéhosi prostředníka, skrze nějž jedinec pociťoval působení nadpřirozených sil. Tanec odpoutával tělo od jeho vědomí, díky čemuž mohli performeři zažívat odlišné tělesné stavy, zakusit jinou podobu tělesnosti. Odpoutáním se od primitivních tanečních forem se tanec vyvinul až k podobě autonomního uměleckého vyjádření. Povaha tance je těsně svázána s danou společností a jejími kulturními znaky. Jakýkoliv druh umění je součástí historického vývoje, navazuje na tradice, podílí se na utváření nových forem, reaguje na proměňující se společenské klima i technologický vývoj. Žádná jiná umělecká forma však nezůstala tak zakořeněna v charakteru obřadního rituálu jako tanec. Zde je tělo vždy jakýmsi symbolem, znakem, prostředníkem, ukazovatelem vyššího řádu, má svůj nezastupitelný význam. Rituál svou podstatou vyzývá ke

⁸⁸ Tamtéž.

(spolu) účasti diváků, pokouší se je emocionálně vtáhnout do prostředí svého (uměleckého) řádu, aby participovali na společném prožitku.

Tanec disponuje specifickým jazykovým systémem. (Původní význam řeckého slova *mimésis* znamenal vyjadřovat něco tancem.⁸⁹) Tanec, jenž jako primární materiál používá tělo, implikuje, že jakýkoliv typ znázornění odkazuje k tělu, k tělesnému jazyku nebo gestu. Jako by prapůvod principu znázornění spočíval spíše ve „ztělesnění“. Ztělesnění jednotlivých věcí, výrazů nebo emocí by se dalo označit za gesta. Všechny taneční pohyby jsou gesta, na jejich základech tanec vzniká, z jejich principu se dál rozvíjí, přizpůsobuje, mění nebo abstrahuje. Gesto, stejně jako partikulární taneční pohyb, má formu expresivního pohybu, jedná se o vědomý projev, jenž vyjadřuje určitý postoj. Gestikulační systém je založený na významovém podtextu pohybů jednotlivých částí těla. Běžné lidské úkony, všední pohyby rukou, nebo také minimalistické mimické exprese obličeje, se můžou stát počátečním bodem, okamžikem, kde se začíná otevírat prostor pro taneční představivost. „Gesta jsou základní abstrakcí, jejímž prostřednictvím je taneční iluze vytvářena a organizována.“⁹⁰ Gesto je živoucí pohyb, a ten, kdo jej vykonává, ho poznává jako typ kinetické zkušenosti. Naše okolí tento druh pohybu analyzuje a snaží se mu porozumět. V běžném užívání gesta fungují jako symptomy, jež doprovázejí naše touhy, očekávání, pocity nebo požadavky. A protože je můžeme vědomě kontrolovat, mohou být také přesně vypracovány do systému pevně stanovených a navzájem kombinovatelných symbolů, jež vytvářejí funkční komunikační (popř. jazykový) systém. Gestikulace je ale součástí aktuálního chování, je spontánně expresivní a esenciálně individuální. Nelze ji tudíž považovat za uměleckou formu. Taneční pohyby, jejich dílčí pozice se svým způsobem dají označit jako taneční gesta, což ale znamená, že nejsou skutečná – osobní a sebe-vyjadřující. Jsou uměle vytvořená, svým způsobem tedy virtuální. Z toho vyplývá, že každý pohyb těla, popř. i partikulární výraz má

⁸⁹ O původu významu slova *mimésis* se, s odkazem na Merleau-Pontyho *Fenomenologii vnímání*, zmiňuje Jindřich Chalupský. J. Chalupský, c.d. (pozn. 87), s. 462n.

⁹⁰ Susanne K. Langer, *Virtual Powers*. In: Roger Copeland - Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?*. New York: Oxford University Press 1983, s. 28.

svůj význam pouze v kontextu, ve kterém se právě nachází. Žádnému gestu ani pohybu nelze samostatně přiřadit význam. Jednotlivé výrazy se vždy vztahují ke konkrétní situaci a vymezenému časoprostoru. Postavení těla, pohyby, mimika i výrazové prostředky jsou používány v rámci stabilních schémat. „Jestliže gesto vybočuje z obvyklé procedury, je interpretováno jako významné. Pokud chceme gestům nebo jiným projevům připisovat význam, musí se lišit od schématu obvyklého v dané situaci. Význam gest a jiných komunikačních prvků nelze interpretovat bez znalosti obvyklého, ‚neutrálního‘ průběhu.“⁹¹ „Neexistují žádná univerzální slova, zvukové celky, které by znamenaly totéž na celém světě, neexistují ani žádné pohyby, výrazy tváře či gesta, které by všude vyvolávaly stejné reakce.“⁹²

Gestická symboličnost se tudíž stává základem k pochopení a objevování významů, se kterými tanec pracuje. Dá se tvrdit, že podstatná část tanečního vyjádření je zakotvena právě na tomto principu – na hledání a utváření tanečního pohybu, jenž vychází z významotvorného gesta. Gesto tak může být buď sebevyjadřující (sebeexpresivní) nebo logicky významové. Ustanovení konvenčních znaků přispívá ke vzniku ucelených komunikačních systémů, jako je např. znaková řeč neslyšících.

5.2 Detail: studie gestických pohybů

Gesto můžeme obecně charakterizovat jako relativně malý pohyb, jenž většinou provádí pouze určitá část lidského těla. Význam, který tělo posunkem sděluje, je tudíž úzce navázaný pouze na konkrétní tělesný fragment, přičemž se většinou jedná o ruce nebo mimický výraz obličeje. Filmové médium díky své schopnosti aplikace detailního záběru poskytuje choreografům příležitost uvažovat a zkoumat právě tyto minimalistické fragmentarizované pohyby a především jejich význam, jenž je snadno rozpoznatelný

⁹¹ Noemi Zárubová – Pfeffermannová, *Gesta a mimika*. Praha: Akademie múzických umění 2008, s. 32.

⁹² Nelson Goodman, *Jazyky umění*. Praha: Academia 2007, s. 53.

i pochopitelný širokým diváckým spektrem, neboť pozorují situace, se kterými se běžně setkávají, analyzují způsob pohybu, jenž je jim dobře znám, především proto, že ho sami aktivně používají. Tento způsob studie gest, i jejich různorodá taneční modifikace tak poskytují nový prostor pro aplikaci jiného typu tance, který není možný uvést v jevištní podobě. Zrušením distance se jim naskýtá příležitost uvažovat o povaze archetypálních pohybů, jež jsou zakořeněny v povaze lidského komunikačního systému.⁹³ Detailní záběr také transformuje obecné tancující tělo do osobní specifické roviny. Taneční gesto se může jevit jako spontánní tělesná reakce. „Tanečnickovy pohyby vytvářejí zdání specifického sebevyjádření. Emoce, ze kterých gesto vyvstává, jsou ale umělé, vynucované. Taneční element tudíž přetváří celý pohyb do ryze tanečního gesta.“⁹⁴ Zájem a příklon ke studii všedních pohybů opět vyvolává diskuze, kde běžné pohyby (jakými jsou gesta) končí, a kde se již dá mluvit o taneční formě. Někteří choreografové vycházejí z důsledného pozorování běžných pohybů, z nichž posléze vzniká choreografie pro kameru, která pracuje pouze s detailními segmenty lidského těla a jejich tanečním provedením. Mnoho tvůrců zase zajímá určitý druh „tanečnosti“ (dynamiky) znakové řeči neslyšících, popř. jiných typů nonverbálních znakových systémů.⁹⁵ S jejich principem si pohrávají, na jejich základě vytvářejí svůj vlastní symbolický jazyk.

V rámci *screen dance* se vyskytuje relativně velká řada filmů, které se zabývají gestickými pohyby, zkoumají jejich intenzitu, inspirují se jejich rysy, tvary, podobou. Zkoumají přechodné hranice mezi všedním tělesným vyjádřením, jenž je nezbytnou součástí společenské komunikace, a divadelními stylizovanými pohyby, kterým jsou zcela úmyslně přidělovány konkrétní symbolické hodnoty.

⁹³ Již dříve jsem se zmínila o zrcadlových neuronech, které reflektují především motorickou činnost, čímž přispívají k pochopení (nonverbálního) jednání druhých.

⁹⁴ S. K. Langer, c. d.(pozn. 90), s. 33.

⁹⁵ Pina Bausch do svého představení *Nelken* (1983) zakomponovala přímo znakový jazyk neslyšících, čímž tak konfrontovala principy dvou jazykových systémů (tanečního a znakového).

Ruce jsou jedněmi z obvyklých prvků filmů, jež experimentují s novými formami ryze gestických vyjádření. *Hand Movie* (1966) Yvonne Rainer je součástí jejího pětidílného filmového experimentálního celku z let 1966–1969, jenž nese název *Five Easy Pieces*. Tyto němé krátké útvary mají podobu spíše jakýchsi filmových skic nesoucích se ve skromném minimalistickém duchu, jež zkoumají povahu lidského těla jako prostého objektu. Zaměřují se na všední podobu těl, jejich plastičnost a vzájemnou souvztažnost s jinými, také neživými, často geometrickými, objekty. Pohrávají si tak s materiálem těla, s jeho běžným pohybem, jako je vstávání nebo chůze. Pětiminutový jednozáběrový snímek *Hand Movie* zobrazuje ruku, jejíž prsty vykonávají jednoduché pohyby, vzájemně se k sobě přibližují a oddalují, letmo se dotýkají, jindy se záměrně překrývají, nebo se všelijak do sebe proplétají. Dílčí pohyby modelují ruku do různorodých podob, někdy je strnule napjatá, jindy zase naprosto uvolněná, což ale zásadně proměňuje její vizuální charakter. Prsty tady vystupují jako pět na sobě nezávislých prvků, podobají se takovým „easy pieces“, jež se mohou nezávisle na sobě pohybovat, ale v podstatě jsou ve svém pohybu značně limitované. *Hand Movie* je minimalistickou hříčkou, jež pokazuje na nezvykle širokou flexibilitu a obrovskou tvárnost jediné ruky. Zároveň tak ukazuje naprosto jiný vztah mezi jednotlivými prsty, které tímto způsobem individualizuje. Dílčí pohyby se záměrně vyhýbají všedním gestům, znázorňují plastičnost a rozličné formování ruky, odkrývají schopnost nezávislého pohybování se jednotlivých prstů. Rozšiřuje tak povědomí o pohybech ruky, jež bývá schematizovaná na běžná přímá gesta, nebo je v rámci celkových tělesných proporcí příliš malá, aby mohla zaujímat výmluvnější postavení. Ruka tady reprezentuje především jistý typ materiální struktury. Jediný záběr *Hand Movie* vznikl v nemocnici, kde se Yvonne Rainer zotavovala po těžké nemoci. Film jí tedy poskytl možnost, a tím i určitý způsob, jak mohla „tančit“, zatímco její tělo nemohlo. Tento krátký snímek inspiroval k podobným experimentům řadu dalších umělců a v následujících letech byl mnohokrát citován.⁹⁶

⁹⁶ Americký sochař Richard Serra natočil čtyři „hand film(y)“, které jsou založeny na repetitivním opakováním jednoho pohybu, jakým je např. chytání tvrdého předmětu (*Hand Catching Lead*, 1968).

Užití detailního záběru se stává velmi oblíbeným a často používaným postupem při natáčení *screen dance*, neboť je to jeden z emblematických prvků filmového média, s jehož potenciálem mají choreografové možnost poprvé pracovat teprve na poli filmu. Snímek *Hands* (Adam Roberts, 1996; viz DVD titul 4) je kompletně celý natočen v jediném detailním záběru. Film uvádí dlouhá jízda kamery, která v naprosto prázdné a ocelově studené místnosti pomalu hledá sedící postavu performerera, posléze ohraničuje jeho „taneční“ prostor, jenž se rozprostírá na stehnech přikrytých plátěnou zástěrou, která může odkazovat k řemeslníkům a jejich manuální práci, a na nich volně spočívají ruce. Zpočátku jsou pohyby rukou jednoduché, obě jsou pokládány na stehna, a po krátké chvíli se vracejí do „výchozí“ pozice klasického gesta sepnutých rukou v klíně. Poté jsou prosté pohyby variovány. Jedna ruka je se všemi prsty volně natažená, zatímco druhá je sepnuta v pěst. Dílčí pohyby se postupně zvětšují, jsou delší, komplexnější a dynamičtější. Jejich pohyb se stává expanzivnějším, dostává se až na krajní část stehna, což je hraniční oblast „tanečního“ prostoru. Skrze precizní tvarování rukou i exponování řady naprosto běžných gest (která zahrnují sevřenou pěst, prostředník, který vyznačuje linii podél stehen, nebo kroužek, který společně vytváří palec s ukazovákem) tak dohromady utvářejí propracovanou formu tance, jenž je přesně ohraničen nejen jednotnou velikostí záběru, ale i důsledně vymezenou oblastí tancujícího těla. Na rozdíl od *Hand Movie* Y. Rainer, pracuje choreograf a bývalý sólista Anglického národního baletu Jonathan Burrows se strukturou a proměňujícími se formami obou rukou. Může je tak navzájem konfrontovat, vytvářet komplikovanější pohyby, různě je variovat. Pohyby rukou nejsou omezeny na pouhé prsty, ty jsou i v Burrowsově filmu velmi důležité, ale choreografie na nich není postavena, neboť pracuje s celou rukou, dlaní i zápěstím. Detailní záběr tak odkrývá texturu jednotlivých pohybů, jež jsou koncipovány od prostých gest až po hravé, rytmické taneční pohybové variace. Jsou zde náznaky baletních pozic i znakového jazyka. Jeden plynulý filmový záběr pozorně sleduje sekvenci proměny běžných gest v taneční pohyby. Burrows tak svým krátkým filmem polemizuje o významech gest i umělých tanečních pozicích, neboť je staví přímo vedle sebe, do identického kontextuálního rámce.

S jediným detailním záběrem tváře pracuje snímek *Monologue* (Walter Verdin, 1994) belgické tanečnice Anne Teresy de Keersmaeker. Koncepce „choreografie“ je založena na mluveném monologu, jenž probíhá v afektované podobě silného francouzského dialektu, kterému téměř nikdo nemůže rozumět. Intenzita detailu, přehnané artikulování a vášnivý projev performerky ve výsledku působí téměř klaustrofobicky. Film se zaměřuje na různé podoby a proměny obličejového výrazu. Pohyb obočí, elasticita pusy a rtů, neustále se proměňující a tvarující pokrivení tváře, vzrůstající frustrace z přehnaného artikulování se dostávají téměř do křeče. Zpomalený pohyb obrazu dává vyniknout křičícímu vypjatému obličejí. Nekompromisní a naléhavý detail tváře doplňuje pouze Monteverdiho hudba. Detailní pohled na tělo vytváří naprosto jinou kvalitu obrazu a zároveň zcela jinak formuje diváckou zkušenost. Monolog v podstatě pracuje s běžným typem pohybu, ale vytváří takový obraz tváře, který není běžně vnímatelný. Obličejová choreografie přemísťuje běžné mimické pohyby do ryze estetického kontextu. Posunuje tak hranice působnosti tance.

Gesta jsou někdy považována za doprovodný komunikační prvek, který pomáhá mluvčímu ve vyjadřování. Gesty se dá upozornit na důležité momenty obsahu slovního projevu, ale v mnoha případech se mohou stát jediným dorozumívacím prostředkem. Je zvláštní, že ačkoliv člověk pochází z naprosto jiného kulturního či sociálního prostředí, stále si s sebou nese jakousi základní univerzální vrozenou komunikační výbavu. Pohyby těla jsou takto poznamenané určitými významy, čímž odkazují k archetypálnímu původu mimicko-gestického tělesného vyjádření. Malé mimické pohyby přesně vystihují určité nálady a stavy jednotlivců. Každodenní pohyby tak nejsou nezbytným automatizovaným projevem lidského těla. Jejich používání v konkrétních situacích přesně determinuje znakový charakter. Gesta mají své opodstatnění i obvyklé užití. Různé sociálně strukturované vztahy nacházejí svůj potenciální výraz také v obecně dobře rozpoznatelných a chápaných pohybech (rodinná pouta, přátelské vztahy, aj. typy společenské interakce). Filmy jako *Mothers and Daughters* (Margaret Williams, 1994) nebo *Touched* (David Hinton, 1994) vycházejí z přímé inspirace

konvenčním gestickým vyjádřením, které integrují a svým způsobem transformují do taneční choreografie.

Jednoduchá každodennost může charakterizovat snímek *Mothers and Daughters* (1994; viz DVD titul 6) režisérky Margaret Williams a choreografky Victorie Marks, jejichž inspirace k tomuto filmu vycházela z vlastního pozorování mladé tanečnice Anny Pons Carrery a jejího vztahu s vlastní matkou Martou. K natáčení filmu posléze přizvaly ještě osm dalších skutečných párů matek a dcer, z nichž pouze tři měly za sebou nějakou taneční zkušenost. Jednotlivé pohybové sekvence jsou založeny na naprosto běžných gestech vyznačujících se láskyplným opečováváním. Dotýkání, hlazení, vzájemné objímání i pozorování, okamžiky radosti nebo dovádění utvářejí obraz harmonického mateřského vztahu. Koncepce filmu je opět založena na detailních záběrech tváří a gest jednotlivých účastníků, jež zaujímají široké věkové i rasové spektrum, což poskytuje oběma tvůrkyním příležitost dokonale si pohrávat s jejich vzájemnou vizuální rodinnou podobností. Ústřední pohybová sekvence je nasnímana jako velký celek z kolmého nadhledu, jenž zabírá všech devět párů najednou. Zatímco matky leží na zemi, dcery chodí okolo nich, snaží se s nimi komunikovat, hrát si, dovádět, probudit je z jejich tvrdého spánku, ale ženy bezvládně spočívají na podlaze. Posléze si dcery lehají na matčina těla, která se ale ve stejném okamžiku posouvají dopředu, čímž tak uvolňují místo svým následovnicím, jež si lehají do naprosto identické polohy „odcházejících“ matek. Mikroperspektiva detailních záběrů odhaluje individuální gesta, zachycuje letmé pohledy matky na dceru a naopak, je přímá, osobní, konkretizuje charakter jednotlivce, neboť jejich pohyby vycházejí z nich samotných, nemají přehnanou taneční stylizaci, jsou jednoduše pochopitelné. Naproti tomu makroperspektiva svým způsobem generalizuje rodinné pouto mezi dvěma generacemi. Zároveň nabízí artificciální pohled na tento vztah, strukturuje ho. *Mothers and Daughters* je pocitový film, gesta, kterými vypráví, jsou otevřená, jasná, všeobecně známá, zrcadlí se v nich prožitá zkušenost nebo alespoň klišovitě povědomí o ní.

Film primárně nepracuje s konceptem tanečního pohybu. Vychází z reálných rodinných vazeb a tělesného vyjádření, které tomuto vztahu odpovídá, které je pro něj přirozené, běžné. Těla tanečníků nedisponují partikulární schopností specifického virtuózního ovládání, ale zcela přirozeným, sobě vlastním gesticko-motorickým slovníkem.



obr. 14 *Touched* (r. D. Hinton, 1994)

Zcela jinak pracují s gesty, jakož i s celým konceptem *dance for camera*, režisér David Hinton a choreografka Wendy Houston ve filmu *Touched* (1994). Jejich společným záměrem bylo vytvořit specifický text, který bude konstruován na základě velmi těsného vzájemného zaklínění pohybu, kamery a střihu, čímž chtěli uniknout jevištnímu tanci. Choreografie pohybů, jež takto vzniká, je uskutečnitelná a fungující pouze v kontextu filmového média, protože je z velké části utvářena střihem, který umožňuje přesně vybrat typ i tvar pohybu a ten pak navázat na jiný. Výsledkem je průnik do barové kultury a podrobná analýza jejích specifických gestikulárních pohybů. Film se nedrží žádné narativní linie. „Dějovou“ strukturu utváří pohybové dialogy, jež rozvíjí akci i určují charakter jednotlivých postav. Snímek je opět koncipován striktně v detailních záběrech. Tematický motiv přeplněného baru dává příležitost pohrávat si s cirkulací lidí, jejich vzájemnou komunikací i náhodným neúmyslným kontaktem, ale také s pohybem předmětů, jako jsou sklenice nebo cigarety. Kontinuita jednotlivých pohybů je určena přesnou prací kamery, která pozvolna přechází od jednoho gesta k druhému, od jednoho detailu těla k jinému. Úvodní sekvence se zaměřuje na pár rukou, které se v záběru potkávají s jinými rukama, kamera tak pozvolna mění svou pozornost. Plynulým pohybem se dostává až k tváři, čímž koncipuje nonverbální dialog mezi různými částmi těla. Kamera zaznamenává dílčí gesta, incidenty, ale i sociální

komunikaci, jako je šeptání nebo smích. Zavítá také na toalety, kde se před zrcadly návštěvníci baru upravují i komicky ošívají. Rytmus filmu podléhá rychlosti a dynamice fyzické akce, ale také způsobu i velikosti pohybu kamery a frekvenci střihu. Humorné sekvence, dynamický střih a taneční tempo ilustrují opilecký rej. Většina choreografie se skládá z krátkých, srozumitelných pohybů, jež vycházejí z běžných gest, která jsou exponována do tanečního provedení. Jsou tak markantnější ve svém významu, rytmicky se opakují, variují se navzájem, ale svým charakterem se stále distancují od divadelnosti. Gestické pohyby můžeme v podstatě označit za jakési čisté, esenciální pohyby. Neboť díky svému častému výskytu a běžnému používání mohou být jednoduše a přesně pochopeny.

Celý film je koncipován na základě mozaiky dílčích záběrů, jež spolu ne nutně souvisejí. Jakékoliv gesto si divák může přiřadit k jakékoliv postavě. Je těžké lokalizovat jednotlivé části těla a připsat je patřičné osobě. Ruce, nohy i tváře se tady objevují bez jakékoliv spojitosti se zbytkem těla. Není tedy vůbec jasné, kde jedno tělo začíná a kde končí. Takový je tvůrčí koncept roztříštěnosti, úmyslné parcelace těl, který paradoxně ve výsledku vytváří koherentní celek. Černobílý materiál jednotlivé rozdílnosti maskuje, což také pracuje ve prospěch celistvosti filmu. Skladba obrazů utváří rytmiku celé akce, kterou značně podporuje hudební doprovod, jenž určuje náladu a stává se neoddělitelným aspektem obrazu, který může naprosto měnit a manipulovat celkovým vyzněním. Zdá se, jako by i samotná akce podléhala hudební složce. Prakticky tomu však bylo naopak, neboť hudební doprovod k filmu *Touched* vznikl až jako poslední, když si k již sestříhanému filmu sedli hudebníci a na „rytmus obrazů“ volně improvizovali.

Prostor pro další zkoumání vzájemného skloubení mimicko-gestických pohybů se stylizovaným tanečním vyjádřením se nachází v původní choreografické tvorbě, která na principu gest vytváří gesta naprosto nová, jež nejsou poznamenána symbolickými významy vzešlými z každodenního společenského užívání. S jejich významy si pak tvůrce může pohrávat, těla zasazovat do naprosto odlišného kontextu, poznamenávat je přesně

takovými konotacemi, které odpovídají jeho tvůrčímu úmyslu. V obdobné tvůrčí koncepci vznikl např. film Philippha Decouflého *Le P'tit bal perdu* (1993).

„Kinematografický choreograf“⁹⁷ Philippe Decouflé se formě *screen dance*, jakož i reklamním spotům nebo hudebním klipům věnuje již dlouhá desetiletí. V jednom ze svých nejznámějších filmů *Le P'tit bal perdu* (Philippe Decouflé, 1993; viz DVD titul 5), nesoucím se v duchu jeho hravé estetiky, si pohrává se sémantikou tanečních gest. Film je situován do prostředí obrovského rozevlátého travnatého pole, v jehož středu je umístěn stůl, za nímž sedí dva tanečníci – muž a žena. Na text stejnojmenné francouzské lidové písně úzce navázal jednotlivá taneční gesta, která se snaží přesně vyjádřit a kompletně zobrazit význam zpívaných slov. Forma i obsah pohybů tudíž přesně zrcadlí strukturu písně, včetně refrénu nebo nezpívaných, instrumentálních pasáží. Decouflé konstruuje vlastní významový slovník. Některá jeho gesta mimeticky znázorňují konkrétní význam slov. Například slovo v úvodu písně *guerre* (válka) tanečníci napodobí jako zbraň, již utvoří ze svých prstů a navzájem na sebe zamíří. Podobu klikaté cesty, o níž se zpívá, naznačí „klikatým“ pohybem paží na stole před sebou. Některá gesta se však vyhýbají pantomimické stylizaci či li jakési přílišné popisnosti. Příkladem může být třeba znázornění slova *importante* (důležitý), kdy oba tanečníci rázně vstanou, sepnou ruce v bok, čímž tak demonstrují svou autoritu (a tudíž důležitost). Decouflé se svou formou přesného tělesného popisu však zachází ještě dál. V opakujících se výrazech objevuje dvojsmysly, jež vycházejí z identického slova, které v sobě v podstatě ukrývá další slovní významy, které ale se smyslem textu písně nemají žádnou spojitost. Několikrát se opakující výraz *qui s'appelait* (jenž se jmenoval) je v průběhu celé písně znázorněn hned několika způsoby. Například se na stole objeví telefon, kterým performer (Decouflé) telefonuje, zatímco jeho partnerka si na stůl začíná skládat lahve s mlékem. On tudíž svou činnost vztahuje k významu slova *appeler* (telefonovat/volat), kdežto její akce vychází z výrazu *lait* (mléko), jenž se ukrývá na konci slova *s'appelait*. Tento

⁹⁷ Označení převzato z článku: Zuzana Kozánková, Voilà, le monde de Philippe Decouflé. *Taneční zóna* 9, 2005, zima, s. 23.

princip se později zopakuje ještě s jinými předměty, jež tentokrát vycházejí ze zvukové podobnosti jako je *pelle* (lopata) nebo *laid* (ošklivý). Philippe Decouflé si tak relativně volně zahrává s významem jednotlivých slov. Do kontextu celé písně tak vnáší absurdní prvky, které nevyjadřuje pohybem těla, ale prostřednictvím daleko přímějšího sdělení – užitím konkrétních objektů, jako jsou již zmiňované lahve s mlékem nebo lopaty. Stylizace do abstraktního prostředí volného venkovního prostoru s otevřeným horizontem dává Découfému příležitost jednoduše a zřetelně artikulovat přesný význam jednotlivých gest. Silný smysl pro vizuální kompozici, bohatý gestický slovník, citlivý humor, nadsázka, absurdita, určitá dávka naivity, někdy možná až banálnosti jsou snadno rozpoznatelnými charakteristickými prvky Découflého stylu. Inspirace komiksovými stripy, hudebními videoklipy i reklamní estetikou se plně promítá do jeho autorského rukopisu, který fascinuje především svou jednoduchou nevšedností.⁹⁸



obr. 15 Le P'tit bal perdu (P. Decouflé, 1993)

Filmové médium tak výrazně přispělo k úvahám o nestálé hraniční oblasti mezi „pohybem“ a „tancem“. Možnost pracovat s detailním záběrem vedla k experimentům, které se pokoušejí analyzovat a pojmenovávat dílčí složky partikulárních pohybů. Jejich pozornost

⁹⁸ Tento krátký film, jeho struktura i činnost aktérů je velmi těsně napojena na hudbu. V podstatě by se dal označit jako hudební videoklip, neboť i estetická stylizace tomu odpovídá. Avšak podle určitých ekonomických kritérií se za videoklip nedá nepovažovat, jelikož tradiční francouzská píseň není součástí reklamní strategie, jež by byla spojována se jménem zpěváka a snažila se ho skrze klip dále propagovat. Nepodílí se na jeho komercializaci.

se tak stáčí k tělesnému fragmentu, čímž tak potenciální význam těla koncentrují na jeho dílčí části.

Tanec však pracuje s kompletní podobou lidského těla. Na jevišti tělo figuruje ve své celistvosti, přesto neztrácí schopnost přesného a srozumitelného vyjádření. Na základě pátrání po nových formách a podobách symbolických hodnot i partikulárních významů těla principiálně pracují taneční divadla.

5.3 DV8 Physical Theatre

„V tanečním divadle je příběh vyprávěn jako dějiny těla, ne jako zatancovaná literatura. (...) Jestli existuje logika, není to logika vědomí, ale těla, taková, která nelpí na zákonech kauzality, ale spíše na principu analogie.“⁹⁹

Taneční divadla¹⁰⁰ se principiálně zabývají archetypálními pohyby, pátrají po různých formách a podobách těla, jež jsou samy o sobě natolik signifikantní, že mohou zpřítomňovat a zcela zřetelně formulovat své názorové stanovisko. Taneční divadla nejsou založena na čistých estetizujících obrazech, jež utvářejí pohybující se těla, daleko důležitější je pro ně obsah sdělení a jeho srozumitelnost. Uvažování o běžných pohybech, mezilidských tělesných interakcích se nezaměřuje pouze na gesta, ale na tělo jako celek, jenž se svým zasazením do konkrétního časoprostoru stává tělem nesoucím stopy symbolického zpředmětnění. Tato těla

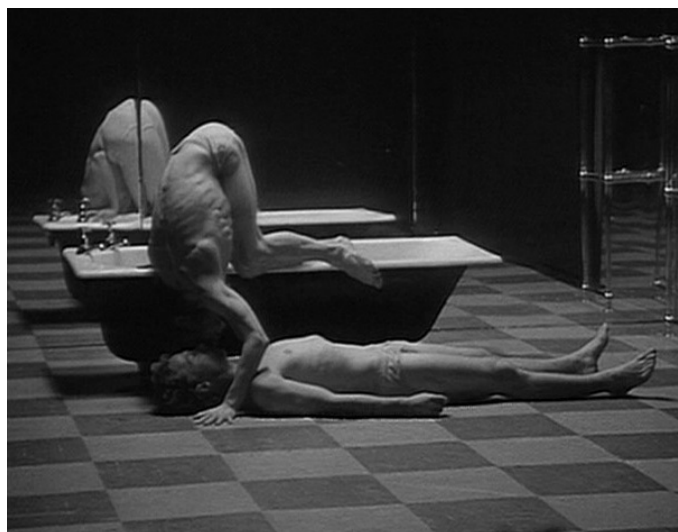
⁹⁹ Susan Kozel, „The Story is Told as a History of the Body“: Strategies of Mimesis in the Work Irigaray and Bausch. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham – London: Duke University Press 2006, s. 101.

¹⁰⁰ Původ tanečních divadel historicky odkazuje k německému expresionistickému tanci, který byl úzce navázán na tamní stejnojmenné umělecké hnutí. Jejich přístup spočívá především v návratu k mimetické formě, která naplňuje tanec specifickým významem, jenž se v průběhu historického vývoje tance ztratil v základech formalizovaných tanečních technik.

se vždy k něčemu vztahují, na něco odkazují. Jsou tedy v pravém (a doslovném) slova smyslu těly označujícími.

Britské **DV8 Physical Theatre** se již svým názvem, jenž můžeme číst jako *deviate* (odlišit se, vybočovat) a v němž je také patřičně zdůrazněno „fyzično“, distancují od obecně chápaného termínu tanec, který v širokém povědomí veřejnosti implikuje pouze limitované asociace se specifickým druhem pohybu. Jeden ze zakladatelů a čelný představitel Lloyd Newson je přesvědčený, že tanec je víc než pouhá akrobacie, která vytváří estetické abstraktní vzorce, že má podstatně větší potenciál než být „pouze“ hezký. Jeho princip práce se zakládá na radikální politizaci těla, zkoumání role i vzájemného vztahu mužů a žen ve společnosti. Esenciálně tak Newsona zajímají pohyby, které jsou naplněny obsahem. Pokouší se objevovat nový typ „stylizovaného“ tělesného vyjádření, které ovšem vychází z individuálních způsobů pohybu, čímž vzájemně přibližuje technický taneční pohyb a spontánní tělesné vyjádření. Jeho pohybový rejstřík má překvapující rozsah (od nenápadného pohledu či gesta až k extrémním výrazům fyzického násilí), který svým záběrem a možnostmi připomíná mluvený jazyk. Projekty DV8 radikálně překračují meze, čímž se podrobují velkému riziku – jak estetickému, tak fyzickému. Narušují bariéry mezi tancem, divadlem i osobním životem. V neúprosném newsonovském panoptiku se rázem nacházejí společenské konvence i jejich subverzivní variace, gender nebo do extrému zkoumané limity fyzického těla. Lloyd Newson má velkou schopnost nalézt adekvátní a zároveň inovační pohybový výraz pro nejhlubší lidské emoce. Psychologické vzdělání ho neustále vedlo k tázání se proč – proč právě tento pohyb, jaký je jeho význam, co svou formou sděluje, jak mu rozumí divák? V tradičním tanci Newson spatřuje nedostatek specifčnosti, nezájem o obsah pohybů, jakož i nezájem překračovat pouhou technickou virtuozitu. „Když tanečnice rozšvihne své nohy doširoka, jedná se pro ni jen o technickou záležitost, ale pro osobu, která tento výkon pozoruje, může obsahovat nesmírné emocionální, sexuální a psychologické implikace. Toto bychom

neměli přehlížet.¹⁰¹ Newson se snaží rozpoznávat a analyzovat různé vzorce chování i řeči, což posléze ústí v úvahu o možných způsobech jejich tělesné interpretace, potažmo přímé fyzické reprezentace. Projekty DV8 Physical Theatre jsou úzce spojovány s nonkomformním zpracováním sexuální politiky. Podle Lloyda Newsona však klasický balet také pracuje se sexuální politikou. „Jen se jedná o způsob spíše konzervativní než radikální nebo tázající se. Jaká je politika arabesky, tylové sukýnky nebo baletních špiček? Arabeska neodkazuje k žádné politice. Je o perfekcionismu, idealismu, kráse a v mnoha případech o uniformitě. (...) Umění je velmi subjektivní a velmi osobní, je o názorech a odlišnostech.“¹⁰²



obr. 16 Dead Dreams of Monochrome Men (r. D. Hinton, 1990)

Vlastním pojmenováním DV8 (Dance and Video 8) také odkazují na provázanost jevištních projektů s filmovým médiem, neboť velkou část svých inscenací paralelně zaznamenávají a přepracovávají do filmové podoby. Videokamera bývá také přítomna v počáteční fázi zkoušení, kdy jednotliví tanečníci skrze improvizaci objevují určitou formu nebo význam pohybu. Tyto spontánní a částečně nevědomé pohyby si samozřejmě nepamatují, proto je tady kamera, aby podvědomé a intuitivní pohyby zaznamenala. Již od

¹⁰¹ Rozhovor s L. Newsonem publikovaný v programové brožuře k představení *Enter Achilles* (1995). David Tushingham, *Dance About Something*. Dostupný na < http://www.dv8.co.uk/about.dv8/LN_danceabout.html >.

¹⁰² Tamtéž.

založení skupiny v roce 1986 se filmové médium stává jedním z podstatných prvků, které participují na jednotlivých projektech a svou přítomností rámuje celý proces vzniku. Na počátku se kamera podílí na objevování nových specifických pohybů a na samém konci projektu se pokouší celistvou inscenaci věrně zaznamenat. Způsob přípravy jednotlivých tanečních inscenací se v mnohém shoduje s přípravnou fází filmového natáčení. Lloyd Newson napíše scénář s přesně vymodelovanými charaktery postav, na jejichž základě posléze vybere odpovídající typy tanečníků, přičemž určujícími elementy konkurzu bývají individuální životní zkušenosti, věk, pohlaví nebo rasa, jež vytvářejí primární předpoklad k zvládnutí role. Fyzické divadlo DV8 si nevytváří stálý repertoár ani neangažuje permanentní taneční ansámbl. Svou existenci koncipuje na základě dočasných projektů, které po jejich ukončení zpravidla převádí do filmové podoby. Film užívají jako nástroj kreativity i konzervování. Na principu důsledné archivace jsou tak založeny filmy DV8 Physical Theatre. V jejich případě se však nejedná o pouhý záznam jevištní inscenace. Skrze film se snaží přesně vystihnout a zaznamenat podstatu i obsah tělesných pohybů. Způsoby, jakými samotná těla vyprávějí příběhy, se párují s kinematografickými prostředky. Intervence kamery mezi tanečníky daleko příměji vpravuje diváka do konkrétního časoprostoru, do zobrazeného světa. Těla se tak zjevují z větší blízkosti, montáž, prolínačky nebo zatmívačky participují na kontinuitě vyprávěného příběhu i příznačných naratologických či sémantických zkratkách. Pohled na tělo, jež je primárním nositelem významů i hlavním prostředkem vyjádření, se transformuje. Film daleko přesněji zachází s percepční pozorností. Pohled diváka je důsledně veden i určován pohybem kamery. Rámování partikulární akce podléhá konkrétně zvolenému záběru, jeho velikosti a délce i příznačnému tempu střihu. Stěžejním záměrem tak není přesně zaznamenat divadelní představení, ale filmově uchopit již zpracované téma. Těžiště všech zfilmovaných inscenací zůstává v původní choreografii. Úkolem filmového aparátu je co nejvěrněji zachytit princip pohybu tanečníků a podtrhnout tak jeho partikulární sdělení. Naskytá se ale otázka, jestli lze tento typ filmu srovnávat s jevištními inscenacemi. Nejmarkantnější změnou, kterou choreografie prochází, je přenesení z (víceméně) abstraktního divadelního prostředí do konkrétních reálií. Mohlo by být nesmírně

zajímavé sledovat, jak se v závislosti na prostředí proměňuje síla vyznění tanečního pohybu. Poměřovat by tak v jistém ohledu šla i velikost diváckého zážitku. Živé představení bude mít vždy navrch svou aktuálností, časoprostorovou symbiózou performerů s divákem, film naopak může svými vyjadřovacími prostředky a zásadním zrušením distance zjednodušit proces empatického vnímání.

Filmografie DV8 fakticky počíná pokusným záznamem jejich první inscenace *My Sex, Our Dance* (Lloyd Newson, 1986), který předurčil, či potvrdil, následnou záměrnou spolupráci s filmovým médiem, jež se stala jedním z podstatných a signifikantních prvků celého konceptu DV8 Physical theatre. Každým dalším snímkem, jež vzájemně odlišují jiné koncepce tělesnosti i filmové stylizace, se posouvají dále po ose spojující tanec s kinematografií, čímž postupně hledají přiléhavější průsečík obou forem.

Filmová adaptace *Dead Dreams of Monochrome Men* (David Hinton, 1990) je syrovou fyzickou vizualizací patologického jednání homosexuálního zabijáka, jež byla inspirována skutečným příběhem masového vraha Dennise Nilsena. Snímek se pokouší co nejvěrněji zaznamenat jevištní inscenaci. Celá akce je ponechána ve strohém divadelním/studiovém prostoru, v němž se nacházejí čtyři mužští představitelé. Důraz je upřen pouze na jejich fyzické konání. Prostřednictvím komplexního pohybového slovníku dokáží přesně artikulovat a interpretovat odlišné emocionální nálady a stavy, jež odkazují k vypjatým, temným a sadistickým stránkám homosexuálních vztahů. Způsob Hintonovy filmové interpretace vychází z pečlivého pozorování a důkladné znalosti původní inscenace, kterou se nepokouší nijak pozměnit, spíše naopak. Jeho záměrem je nalézt nejideálnější možný způsob, jak akci patřičně zaznamenat, jak fyzickou výmluvnost těl patřičně obrazově podpořit, neboť o těla a tělesný kontakt zde jde především. *Dead Dreams of Monochrome Men* tak reprezentují a dokonale ilustrují rané období DV8, jež zobrazovalo nekompromisní, explicitní a převážně temnou podobou sexuálních vztahů, jejíž pohybová vizualizace spočívala na surové tělesnosti.

O tři roky později spolupráce s Davidem Hintonem pokračovala také filmovým přepracováním inscenace *Strange Fish* (David Hinton, 1993). Zde je evidentní jak tematický posun směrem k pozitivnější tragikomice, tak i zcela jiný způsob filmového zpracování. Lloyd Newson upouští od užívání naléhavých i fyzicky riskantních pohybů a zajímá se o komplexní narativní strukturu vyprávění. Motiv vyvstává z emocionální roviny mezilidských vztahů, platonické lásky, touze po přátelství a nedorozumění, jež uvrhuje do osamění. Film je zasazen do členitého prostoru tajemného domu, jehož atmosféra i zvláštní jevy, ke kterým tam dochází (jezero pod podlahou, ze stropu padající kamení), by mohly vzdáleně připomínat Tarkovského „zónu“. Paralelně probíhající akce, prudké střihy v obraze i v hudbě, práce se světlem a barevností podtrhují intimitu a emocionální napětí celého filmu. Původní jevištní verze se tříští a režisér Hinton se pokouší mozaiku opět složit dohromady, tentokrát však především filmovými prostředky. *Strange Fish* se zbavuje puncu divadelní reprezentace. Fyzická akce není tak přímá a neodbytná, je spíše civilnější, což pomáhá rozvolnit práci kamery i střihu.

Svým dalším filmem se Lloyd Newson a DV8 vrací ke svému příznačnému tématu maskulinitě. *Enter Achilles* (Clara Van Gool, 1996; viz DVD titul 7) má pevnou narativní strukturu s jednotlivě rozvíjenými charaktery postav, které jsou zasazeny do reálného prostředí typického britského výčepu. Pohybová studie výsostného mužského světa pod pláštěm chlapácké drsnosti, sexuality i agrese odkrývá zneklidňující proud nejistoty a paranoie. Stylizované a víceméně uniformní chování osmi mužů představuje hloubkovou sondu do světa maskulinních stereotypních představ o tom, jaké činy, myšlenky i pocity jsou akceptovatelné jako mužské. Zručný střih, smysl pro muzikálnost pohybových sekvencí, obratné kameramanské zvládnutí fyzických sekvencí semknutých v těsném prostoru malého baru participují na koherentní podobě výsledného filmu. Ironické, přesto výstižné gestické či pohybové variace jsou naprosto přesné ve svém významu i přímé ve sdělení. Zasazení do realistického prostředí i zručný, ale v jistém ohledu konvenční, způsob snímání Clary Van Gool taneční pohyby uzemňuje.

Po velkém úspěchu divadelního představení i filmu *Enter Achilles*¹⁰³ DV8 na čas upustilo od filmování svých projektů a zaměřilo se čistě na jevištní inscenace. K filmu se Lloyd Newson vrátil až v roce 2004, kdy se zhostil natáčení lehké epizodické mozaiky z prostředí prázdninového letoviska s názvem *The Cost of Living* (2004), již naplnil dílčími tanečními čísly, která velmi volně vycházela z projektu *Can We Afford This*. Motivy filmu pramení z uvažování o hodnotě člověka, jeho schopnostech a talentu, ale také o tělesné způsobilosti i handicapu. Vznáší polemiku s tím, jak společnost hodnotí individuální výkon jednotlivce, ale také jak sám člověk může změnit a valorizovat svou vlastní hodnotu. Oproti předchozímu vyzrálému a především koherentnímu režijnímu stylu Van Gool se Newsonovi nedaří držet pohromadě několik dílčích motivů, které ve filmu načrtává. Volná struktura příběhu je vystavěna z krátkých choreografických výstupů, které se střídají s civilní hereckou akcí. Daleko více než kdy předtím Newson pracuje s mluveným slovem, čímž tak přímo dotváří jednotlivé pohybové sekvence, nebo je užívá k vzájemnému propojení dílčích výstupů. Pohyb kamery se odvíjí od pohybu tanečníků, záběry jsou pak víceméně statické a zaznamenávají pouze pohyb uvnitř záběru (rámu). Ačkoliv i zde Newson prokazuje velkou schopnost skrze tělesnost objevovat a modelovat silné metaforické vyjádření (např. handicapovaný muž bez nohou na hodině baletu), nedaří se mu tak jako v předchozích adaptacích proniknout k hlubší podstatě tématu. Film působí lehkým, zábavným dojmem, podobně jako prostředí prázdninového resortu, kde člověk často narazí na vysloužilé estrádní umělce.



obr. 17 *The Cost of Living* (r. L. Newson, 2004)

¹⁰³ Kromě velkého počtu ocenění, které *Enter Achilles* posbíral na mezinárodních festivalech *dance for camera*, byl snímek oceněn také prestižní televizní cenou Emmy.

DV8 se vyznačují radikálním pojetím těla, důrazem na jeho politiku a silné sociokulturní konotace. Ve svých počátcích bylo dnes kultovní fyzické divadlo převážně spojováno s homosexuální tematikou, čímž prezentovalo vlastní nekompromisní zkoumání kontroverzních myšlenek. Lloyd Newson, sám gay, byl frustrovaný jednolitou heterosexuální reprezentací pohlaví, která dominovala oblasti tanečního umění. Svými inscenacemi tak dával najevo vlastní zkušenost, čímž uváděl společnost do zneklidňujících rozpaků. Téma maskulinity představuje příznačný prvek ve tvorbě DV8, který je v jejich dílech (především *Dead Dreams of Monochrome Men* a *Enter Achilles*) komplexně zpracován. Proto pokládám za důležité se k jejich tělesné reprezentaci maskulinity vrátit.

5.3.1 Noční můra (z) mužů podle DV8

„V mlčení muže se vždy skrývá možnost násilí, která modeluje mužské sociální vztahy elementem ostražitosti. V takových podmínkách potom muži nenáleží jen sami sobě a tudíž se musejí popírat v jiných.“ (Rutherford, *Men's Silences*)

„Fyzická divadla nepracují s pouhou nápodobou, analogií nebo imitací. Do tvůrčího procesu vstupuje ještě něco, co jednotlivé mimikry odlišuje od těch, které byly jejich inspirací, a které transformují přidružený sociální a estetický prostor. Rozdíl, jenž takto vzniká, je jakýsi moment deformace, a ten je nadán velkou vírou v regeneraci, která vyvstává z daného procesu. Tato deformace je neodmyslitelně fyzická a ovlivňuje situaci těl v čase a prostoru.“¹⁰⁴

Enter Achilles je založen na fundamentální otázce, jaké prvky konstituují fenomén mužství. Pohybová reprezentace těchto prvků vychází z mimetické nápodoby gest obecně

¹⁰⁴ S. Kozel, c. d. (pozn. 99), s. 101.

snadno charakterizovatelných jako typicky mužská. Uzavřené prostředí pivního baru posloužilo jako východisko k analýze čistě mužských interakcí. Zároveň také odkrylo netušený symbolický rozměr obyčejné sklenice piva, jež se v baru stává hlavním nástrojem komunikace, skrze který muži sdílejí požitek ze vzájemné sounáležitosti. Přitukávají si, poťouchle se o sklenice obírají, v agresivních či erotizujících duetech o pintu piva zápasí. Potupení a zesměšnění lze jednoduše dosáhnout převrácením sklenice a vylitím piva. Sklenice tak reprezentuje radost i nebezpečí, sounáležitost či izolaci. Lloyd Newson odkrývá ve sklenicích nepřeberné možnosti významů, nachází bezpočet způsobů, jak se sklenicí manipulovat, a každý se významově vztahuje k něčemu jinému. Specifický druh pohybu, podobně jako vyjadřovací slovník, se stává signifikantním prvkem určité sociální skupiny. Žoviální hrátky se sklenicí stimulují dynamickou akci v baru, čímž tak exponují výchozí situaci hierarchie vzájemných mužských vztahů a načrtávají jednotlivé charaktery postav. Fyzický kontakt naplněný adrenalinem i agresí konstruuje jistý stupeň napětí, které se může v jakémkoliv okamžiku zvrhnout a sklouznout z nevinné hry k čistému projevu násilí. Stačí jen nepatrně vybočit z pevných okovů striktních pravidel stanovených muži.



obr. 18 *Enter Achilles* (r. C. Van Gool, 1996)

Newson se pokouší nahlodávat všeobecné povědomí o chlapácké síle, agresii a statečnosti, jež se ale paradoxně vyznačuje přísnou sebekontrolou. Záměrem příběhu *Enter Achilles* je ukázat, jak pocity, myšlenky a činy, které nejsou běžně považované za mužské, jsou samotnými muži pečlivě střeženy a záměrně potlačovány. Muži kontrolující své vlastní

jednání a chování nutkavě pociťují také potřebu kontrolovat a soudit jednání jiných mužů. Historicky vzato muži utlačovali především ženy, ale otázka, kterou si v tomto případě kladou DV8 je, jak tyranštit a utlačující jsou muži sami mezi sebou.

Když se v baru objeví neznámý mladík, který se na první pohled od ostatních odlišuje, a to jak pestrobarevným oblečením a způsoby pohybu, tak také záměrným vylučováním se ze stádného a uniformního chování všech ostatních, automaticky na sebe strhává nelibou pozornost. Jeho pohyby jsou ladné, tanec poetický, což jsou v očích machistické společnosti pohyby, které nepřísluší maskulinnímu pohlaví. Najednou je tady v popředí exponován problém přijatelného a naopak neakceptovatelného „mužského“ pohybu. Jaký konkrétní způsob mluvy či chůze je pro muže přijatelný? A jaký je potom rozdíl mezi prací nohou při fotbale a podobné technice nohou rámci irského tance nebo baletu? Transponováním obou forem pohybu vedle sebe (v tomto případě jsou to taneční versus stylizovanější a virtuóznější tanečnější pohyby) Newson poukazuje na vzájemnou podobnost a zároveň na symbolickou rozdílnost. Odlišovat se, být jiný okamžitě implikuje i jinou sexuální orientaci, což s sebou přináší i patřičnou agresivní reakci machistické společnosti. Téměř každý z osmi mužů v lokále v určité chvíli riskuje, že vybočí z přijatelného průměru mužské společnosti, pokud dá jen nepatrně volný průchod svým tajným touhám (neúčast na agresivní šikaně homosexuála, citový vztah k nafukovací panně aj.). Prostor pro svobodné sebevyjádření skýtá fantazie, pro kterou ovšem nejsou vhodné podmínky v zakouřeném pivním baru. Ať už v uzavřeném hotelovém pokoji nebo ve volném prostranství muži na okamžik přestávají být součástí homogenizovaného celku a utíkají do fantazijních sfér, kde je dovoleno si jemně a koketně hrát i s fotbalovým míčem, kde ožívá nafukovací panna a kde je možné se prostřednictvím snového lanového tance povznést nad přizemnost maskulinního světa. Každý z mužů má své zranitelné místo, svou „Achillovu patu“, kterou musí pečlivě střežit, jinak riskuje vlastní diskreditaci v rámci kolektivu. Není se proto čemu divit, má-li někdo z výsměchu a ztracení mužských kolegů noční mŕu, kterou si za dne musí kompenzovat agresivním terorizováním druhých.

Osobitý hrdina v pestrobarevném oblečení však nemá absolutní potřebu ztotožnění se s většinou. Jeho postavu charakterizuje také to, že jako jediný celou pivní společnost a její rituály sleduje z venčí, z odstupu, aby do ní sám později pronikl, ale ne jako jeden z nich, ale jako totální outsider i superhrdina zároveň. Převlečen do supermanovského kostýmu s červenou vlající pláštěnkou „odlétá“ pryč z baru, aby v témže přestrojení později pobídl některé muže k nebojácnému uskutečnění svých tajných tužeb. Jeho postava tak symbolizuje zachránce, který jednotlivým mužům alespoň na okamžik navrácí možnost svobodného konání, naprosté otevřenosti vlastního já. V závěrečném záběru, kde se sám prochází po střeše baru s příznačným názvem The Plough (oraniště, zoraná půda), odkazuje k postavě anděla z Wendersova *Nebe nad Berlínem* (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987).

Lloyd Newson se touto inscenací zaměřil na vykreslení čistě mužského světa. Postava ženy je tady přítomná pouze v hlasovém fragmentu, jenž zaznívá ze záznamníku, ale muž se raději věnuje nafukovací panně, než aby odpovídal na telefonát opravdové ženy. Závěrečné drastické zničení nafukovacího fetišistického objektu může v jistých chvílích působit velmi brutálně. V této chvíli je však figurína jen pouhým plastovým objektem, který je agresivně ničen především proto, že je zbožňován jiným mužem. Šlápnout si po figuríně je jako si šlápnout po jejím majiteli.

Enter Achilles je ve svém sdělení velmi přímý a ne příliš lichotivý. Newson je v tomto případě k mužskému pohlaví velmi ironický, ale nesklouzává ke karikatuře. Každá postava má svou osobnost, hloubku i zranitelnost.

6. KATEGORIE TŘETÍ: TĚLO POTLAČOVANÉ

6.1 Filmové médium jako extenze tančícího těla

Poté, co pominula primární fascinace filmem jako geniálním prostředkem k zaznamenávání pohybu, začalo se jeho prostřednictvím experimentovat také s přirozenou konstitucí těla a jeho proměnnou podobou. Film daleko více manipuluje s tělesnou formou, vybavuje tělo novými vlastnostmi, které se ovšem dají aplikovat a vyvstávají pouze v jeho kontextu. Tyto nové vlastnosti jsou tudíž virtuální, mají vizuální charakter, ale přesto konstituují novou zkušenost z pozorování takového nového/jiného těla, neboť naše nervová soustava je jediným polem, kde se projektují naše veškeré prožitky. Zásah/vměšování se technologií do záležitostí těla tak v mcluhanovském způsobu uvažování znamená prodloužení jeho schopností a smyslů. Tělo se tak díky technologii jeví flexibilnější, jeho existence není omezena na jeden časoprostor. Rozpíná se. „Dnešní člověk si vytvořil extenze prakticky všeho, co kdysi dělal tělem. Vývoj zbraní začíná zuby a pěstmi a končí atomovou bombou. (...) Elektrické nástroje, brýle, televize, telefony a knihy, které mohou přenášet hlas časem i prostorem, jsou příklady fyzických extenzí. (...) Všechny hmatatelné věci, které člověk vytvořil, můžeme pokládat za extenze toho, co kdysi dělal svým tělem nebo nějakou zvláštní částí těla.“¹⁰⁵ Vnímání technologií jako extenze člověka nás nutí k přehodnocování vnitřních a vnějších hranic, které oddělují člověka od jeho technologií, jež často implikují představu jakéhosi odtělesnění. Do přirozené konstituce lidského těla vniká cizí prvek, tělo se chová jinak, má pozměněné vlastnosti (přidány nové), které jsou ovládány již ne samotným tělem, ale vnějšími (technickými) prostředky a důmyslnými systémy. Tělo je postupně automatizováno, ustanovuje se nové pojetí jeho vztahu s přírodním/přirozeným světem a světem strojů (mechanického světa). (Lidské tělo se stává hraničním konceptem, tam dochází

¹⁰⁵ Citát antropologa Edwada T. Halla uvedený v: Marshall McLuhan, *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Jota 2000, s. 109.

k protínání s novými technologiemi atd.) Mezi skutečnými a umělými prostory existuje dělicí čára a nejlepší nástroj, jak tyto dva odlišné světy zkoumat a zažívat, je lidské tělo. Je ostatně zapeklité technologie jednoznačně klasifikovat a posuzovat. Baletní špičky představují také určitou technologii. Umožňují tanečnicím chodit na špičkách, opticky jim tak prodlužují nohu a výrazně participují na estetizaci těla (klasického tance obecně). Jak technologie proměňují naše povědomí o vlastním těle? Proměňují jen povědomí, nebo i skutečnou podobu těla? Intervence filmového média do těla je ale pouze virtuální. Nepřímo zasahuje do reálné podoby lidského organismu, ale zásadně přispívá k jinému typu zažívání těla. Zásah technologií, stejně jako obrazy, jež produkují, jsou iluzorní.

Tancující tělo se na poli filmu může totálně osvobodit od biologických předpokladů a daností. Ba co víc, v prostředí filmového rámu dochází také k zásadní liberalizaci pohybu, neboť ten již není závislý pouze na těle, nemusí vycházet *a priori* z něj, ale z možností technického aparátu, z filmového procesu, jakým je pohyb kamery nebo střih. Film tak již nefiguruje jako podpůrný prostředek zaznamenávání, ale jako autonomní nástroj, který určuje nebo dotváří koncept výsledného obrazu těla. Tělo tady již nereprezentuje individualitu, ale zprostředkovává zkušenost lidského druhu. Mimetická reprezentace již neposkytuje dostatečnou motivaci, proto se tvorba přesunuje od principu nápodoby ke zkoumání a objevování dílčích vlastností a fenoménů, které nejsou postřehnutelné, ani fyzicky proveditelné ve skutečnosti. Tanec, který ve spojitosti s filmem našel svou autonomní oblast ve formě *screen dance*, může pracovat s naprosto jiným pojetím pohybu, neboť již není závislý pouze na schopnostech těla. Dříve určující modifikace těla tanečním tréninkem se odsouvá do pozadí. S limity těla, stejně jako s jeho způsobilostí se pracuje již na virtuální rovině, a to primárně vizuálně. Tanec tak již není jen to, co lidské tělo umí a dokáže, ale to, ale co ho tvůrci a experimentátoři *nechají* udělat, k čemu ho přimění. Na poli filmu se také zásadním způsobem rozptyluje hranice mezi tanečním pohybem a běžným pohybem, ale také mezi strukturami, které si obecně spojujeme s realitou nebo s teatrální stylizací, jež bývá pro tanec příznačná. Výraz těla a jeho pohyb by měl být čitelný, lehce rozpoznatelný i transparentní.

Kategorii potlačovaného těla vnímám jako potlačení jeho materiálních vlastností, biologických daností, přirozeného jevení se, kdy tělo je obohaceno o vlastnosti jiné (dokonalejší), nebo také o některé své schopnosti přichází. Stávající vlastnosti jsou tudíž modifikovány oběma směry. Organismus je obohacen o některé vlastnosti, je zdokonalen, jeho limity jsou posunuty, schopnosti naddimenzovány. Proměňuje se jeho vztah k temporalitě, jenž se značně rozvolňuje. Tělo tak nabývá schopností fluidního fenoménu. V jiném případě však může o vlastní rysy přicházet. Může být uvnitř filmového rámu striktně svázáno pravidly, omezeno tvůrčím konceptem. Jeho pohybové rozpětí může být podstatně eliminováno. Tělesné vyjádření se vymyká přesné kontrole, navrácí se zpět k živočišným pudům a instinktům.

Formálně nejpřesnější podoba *screen dance*, tzn. taková, která konstruuje tanec speciálně pro filmové médium, inklinuje k dvojímu typu vizualizace tance. Buď je fascinována ideou pohybu, elementární pohybovostí a její možnou obrazovou reprezentací. A pátrá pak po způsobu, jak esenciálně vystihnout prostorovou aktivitu, pocit tance, pohybu v prostoru, a následně je přenést na plátno. Druhá možnost spočívá v různém pojetí tělesnosti, pohyb je pak něco, co se k tělu přímo pojí, co z něho vychází jako jeden z jeho projevů. Tancující tělo mnohdy figuruje jako estetický objekt, vhodný pro film, neboť podporuje neodmyslitelnou složku – pohybovost. Tento způsob se zaměřuje na vzájemné vztahy těl i vazbu na prostředí. Záměrem se pak stává především synestetická působivost, pocit živého těla, jeho povrchu. Pocit tělesnosti, živoucího pohybu, se přetváří v obrazy, skrze ně je máme možnost pocítit, zakusit novou podobu tělesnosti.

Transparentní příklad proměny vizualizace pohybujícího se těla od záznamové formy k svébytnému filmařskému pojetí, jež výrazně pozměňuje běžné vnímání pohybujícího se těla, může ilustrovat film Mayi Deren *Meditation on Violence* (1948), jenž je ve své podstatě úvahou o neustálé metamorfóze živoucího pohybu. Na první pohled strohý záznam koncentrovaného cvičení jediného muže oddávajícího se čínské bojové technice *Wu-Tang*, se důsledným sledováním jeho pohybů zaměřuje na preciznost fyzického konání i postupném vytváření osobního vnitřního prostoru bojovníka. Meditace se odvíjí na několika úrovních –

tanečník (bojovník) medituje prostřednictvím svého těla, každý pohyb se stává přípravou na pohyb následující. Nad tímto metafyzickým konceptem medituje také Maya Deren, která obrazově analyzuje jednotlivé pohyby. Vrací se ke stejným momentům cvičení, některé identické pohyby zkoumá z jiných úhlů, čímž přímo vstupuje do meditačního procesu. Snaží se o kubistický portrét stavu rozjímání, jenž zaznamenává v čase a v obraze. Podstatný zásah do kauzální kontinuity fluidního nekonečného stavu pohybové meditace, která je zároveň útočným i obraným prostředkem, se odvíjí v závěrečné části filmu, kdy se směr promítání obrací a pohyby tanečníka se začínají odvíjet pozpátku. Dílčí pohyby jsou čitelné i v reverzibilní podobě, nekarikují čínského bojovníka, naopak odkrývají novou dimenzi meditace, která dává smysl i ve zpětném chodu. Ačkoliv jsou filmové zásahy velmi jemné a decentní, prohlubují vizuální uchopení pohybu a posouvají prostý záznam o úroveň výš, do jedinečného filmového tvaru, kde se tělo jeví v dříve nespátřené podobě. Film, stejně jako neustálý dynamický tok obranných a útočných pozic, začíná i končí uprostřed pohybu, myšlenka nekonečnosti a neustálé metamorfózy se rozpíná v prostoru mezi kontinuálním pohybem tanečníka a filmovými prostředky. Vzájemné prostoupení obou složek, předmětu zobrazení i způsobu vizualizace odkrývá podstatu procesu meditace, kterého se účastní tělo tanečníka i kamera. Jako by tak bylo naznačeno, že zaznamenávací technika musí vstoupit do procesu, jenž zobrazuje, musí ho pochopit, aby ho mohla adekvátně postihnout.

6.2 Kinetika těla

„Myslím, že označení ‚pohyblivé obrazy‘ (movies) je přesnější než pojmenování ‚film‘ (film). Protože ‚pohyblivé obrazy‘ vyjadřují, že se pohybují. To je jejich bytostná podstata.“

(Norman McLaren)¹⁰⁶

Postihnout pohyb – v celistvé kontinuální plynulosti, zachytit ho v toku času, v prostoru, v okamžiku přímého jevení se. Cítit vlastní pohyb i vnímat pohyb okolo nás patří mezi elementární lidské zkušenosti. Již v raném období dějin kinematografie filmaře, a experimentátory zvláště, fascinovala idea pohybu i možnost její vizuální reprezentace, která v mnohých případech ani prostřednictvím pohybového média nedokázala kongeniálně vystihnout a přenést kinetickou zkušenost. Avantgardisté se však prostřednictvím svých krátkých snímků snažili onen emblematický zážitek pohybu postihnout a zprostředkovat. Jejich princip vycházel z pozorování, důkladné analýzy jednotlivých pohybových stádií, ale někdy také z kolážovité struktury obrazu nebo surrealistické manipulace s jednotlivými fragmenty těla. *Mechanický balet* Fernanda Légera (*Le ballet mécanique*, 1924) je tanec předmětů, spojený s rytmičnou obdobou tvarů. Působivý kontrast reálných záběrů s různými abstraktními rotujícími tvary vytváří dynamický obraz, jenž je prochnut právě pohybovostí. Avantgardisté se proti ustrnutým lineárně vyprávěným kinorománům své doby ostře vymezovali, usilovali o návrat k vizuálním kvalitám filmového obrazu, i k možnostem střihu, jehož prostřednictvím lze pracovat s čistou formou předmětů a jejich libovolným rytmizováním. Relativně vhodný materiál k těmto pokusům poskytovalo právě tancující tělo, které tak naddimenzovalo přítomnost pohybového elementu. Tanec se tak stal předmětem, který pomáhal odkrývat principy kinematografického pohybu, čímž přispěl k objevování vhodné formy kinetické vizuální reprezentace. Příznačným prvkem, především

¹⁰⁶ Philip Szporer, Northern Exposures: Canadian Dance Film and Video. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 168.

avantgardistických snímků, je princip taneční sensibility, na němž byly postaveny některé filmy (*Mezihra, Entr'acte*; René Clair, 1924). Není se proto čemu divit, že počátky žánru *sceen dance*, nejen „kinetické větve“, nacházíme právě u avantgardních filmařů.

Filmem *A Study in Choreography for Camera* (1945; viz DVD titul 8) Maya Deren fakticky zakládá žánr *screendance*, který vychází z takového pojetí tance, jenž je záměrně koncipován pouze pro specifické vlastnosti a možnosti kamery. Autorka tímto filmem naznačila způsob, jak lze pojmát pohyb lidského těla ve filmovém prostoru, aniž by se jeho dynamika a plastičnost rozmělnila v dvojrozměrném poli. Tancující tělo již není ukotveno v pevném jednolitém časoprostoru, kamera se osvobozuje od strnulých teatrálních konvencí rigidního záznamu. Maya Deren ve své krátké studii manipuluje jak s podobou fyzického těla, tak s časem i prostorem. Neustále se pohybující tělo jednoho tanečníka (Talley Beatty) se během několika vteřin objevuje v různých prostředích, aniž by jimi ale procházelo. V úvodní sekvenci je tanečník nenápadně začleněn mezi černobíle žíhané kmeny břízového lesa, kde provádí dílčí pohyb paží. Horizontální plynulý pohyb kamery ho netečně mívá, ale posléze se v jejím hledáčku objeví identický tanečník ještě několikrát. Pokaždé o něco blíže ke kameře, ale v kontinuální návaznosti vlastního tanečního pohybu. V následujícím záběru Beatty zvedá své ruce a nohu vzhůru, ale v okamžiku, kdy začne nohu plynule pokládat k zemi, dochází ke střihu a změně prostředí z lesa do uzavřeného pokoje, kde identický pohyb dokončuje. Každým dalším tanečním krokem se mění také prostředí pokoje, až se nakonec ocitá v jakési venkovní galerii se sochami Buddhy. Návaznost tanečních sekvencí zůstává zachována, zatímco prostředí se radikálně proměňuje. Choreografie se tak odvíjí v prostoru. Každý taneční pohyb je koncipován v souvztáznosti k určitému prostředí i k filmové manipulaci s dotyčným pohybem. Závěrečná dynamická část *Studie* pak zachycuje tanečníka v obrovském dlouhém skoku, jeho silueta se vznáší proti nebi, odporuje gravitačním zákonům a neúměrně dlouho se drží ve vzduchu, zdá se, že přeskakuje několik filmových záběrů, až nakonec lehce dopadne na zem a volně spočine v druhé pozici v *plié*.

Přestože Maya Deren nepopírá přirozenost opravdového pohybu, filmová manipulace s tělem vytváří protiklad mezi tím, co je předváděno a mezi tím, co je divákem filmu

vnímáno. Tempo a pohyb tanečníka jsou dokonale synchronizovány s kamerou a střihem. Inspirována trikovou technikou Bustera Keatona¹⁰⁷, střihá Deren pohyb vždy v přesném okamžiku kontinuální návaznosti, což způsobuje, že tanečník, podobně jako komická postava Friga, může volně přecházet časem i prostorem. V některých sekvencích Maya Deren záměrně manipulovala s rychlostí snímání, pozměnila natáčecí rychlost z 24 okének na 8 políček za vteřinu, což se ve výsledku projevilo jako neúměrné zrychlení pohybu tanečníka. Skrze precizní filmovou manipulaci tanečního pohybu sledujeme promyšlenou a detailně stylizovanou vizuální kompozici každého záběru, což zvýrazňuje pocit dynamiky každého pohybu. Pohyb je v tomto filmu propojujícím prvkem, jenž spojuje jednotlivé sekvence a různé typy prostředí. Identické tělo a kontinuální pohyb – prvky, na nichž je postavena celá studie choreografie pro kameru.



obr. 19 *Nine Variations on a Dance Theme* (r. Hilary Harris, 1966)

Přibližně o dvacet let později se filmař Hilary Harris, jenž byl úzce svázán s newyorskou experimentální a především dokumentaristickou filmovou komunitou šedesátých let, svým filmem *Nine Variations on a Dance Theme* (Hilary Harris, 1966; viz DVD titul 9) pokusil transparentně předvést možné způsoby vizualizace pohybujícího se těla. V jeho snímku je patrný vliv konceptu zaznamenávání tance pro kameru Mayi Deren, nicméně Harrisův přístup k zobrazování pohybujícího se těla se nese spíše v duchu dokumentárního

¹⁰⁷ Amy Greenfield ve své studii uvádí, že v době, kdy Deren pracovala na *A Study in Choreography*, představoval Buster Keaton pro avantgardní umělce jeden z hlavních inspiračních zdrojů. Tím také potvrzuje skutečnost, že screen dance není zcela izolovaným fenoménem, ale spíše okrajovou oblastí dějin filmu. Amy Greenfield, *The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris*. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 23.

snímání než avantgardního experimentu. V uzavřeném homogenním prostředí jedné místnosti H. Harris objevuje devět rozličných způsobů vzájemného zaklínění pohybu kamery a těla tanečnice (Bettie de Jong). V jednom případě kamera krouží kolem tanečnice, sleduje její pohybovou variaci, změnu polohy těla z lehu do stoje i následný návrat do výchozí pozice. Vše se odehrává v jednom kontinuálním záběru, podobně jako pohyb samotný. Tělo stojí vždy ve středu pozornosti, čímž umožňuje otáčející se kameře odkrývat všesměrový koncept filmového prostoru. V každé další variaci se opakuje identická taneční fráze, kamera ji zaznamenává vždy přesně od začátku do konce, přičemž ale experimentuje s jinými způsoby jejího zobrazení. Aktivita tvůrčí intervence se pohybuje v rozpětí od ostražitého pozorování, přes narušování a rozbíjení, až k rekonstrukci či úplné transformaci reálné pohybové variace. Mění se úhel pohledu, kamera se přibližuje k tělu až na malý detail tváře či rukou, nebo se naopak od něj distancuje. V obraze se mnohdy naprosto stírá viditelný rozdíl mezi tím, zda se otáčí tanečnice nebo kamera. Někdy se filmový objektiv snaží každý dílčí pohyb pedantsky sledovat, jindy jde přímo proti jeho trajektorii. V dalších variacích se Harris pouští i do experimentování se střihem. Obrazy se dynamicky překrývají, čímž taneční i filmovou variaci výrazně rytmizují. Hektická střihová skladba jednotlivých detailů tancujícího těla přeskakuje od hlavy k nohám, poté k trupu a zpět ke kolenům. Pohybující se fragmenty vzdáleně odkazují k dříve spatřenému celku. V závěrečné deváté variaci Hilary Harris dokonce rozbíjí časovou kontinuitu. Manipuluje s časem dopředu i zpět, střihem tak konstruuje zcela novou pohybovou variaci, ta původní existuje pouze v tanečnickově paměti a v možné divákově předtuše budoucího pohybu. Tanečnice tak, podobně jako performer v Derenové *A Study in Choreography for Camera*, prochází poutí, na které dílčí filmové prostředky transformují podobu jejího těla i kontinuitu tanečních pohybů. Limitující forma lidského organismu se technicky přetváří v organismus nekonečných možností. Divák tak zažívá novou podobu ryze filmového těla, které mu zprostředkovává intenzivní kinetický pocit. V *Nine Variations* Harris odkrývá možnosti zaznamenávání jediné taneční fráze a tím také poukazuje na odlišné působení obrazu pohybujícího se těla. Svým krátkým snímkem se

Hilary Harris také pokusil prozkoumat a definovat jistý typ kinetické identifikace, ke které dochází vzájemným vztahem kamery a tanečníka.

Na specifickém konceptu kamery, jejíž role při natáčení nespočívá v pouhém zaznamenávání, ale v aktivní spolupráci s tanečníkem, je postaven snímek *Motion Control* (David Alexander Anderson, 2001). Kamera se v tomto případě stává iniciátorem pohybu a otevírá tak dynamický dialog mezi počítačem ovládanou kamerou a tanečnicí (Liz Aggiss). Čtyři výtvarně odlišně stylizované scény zkoumají každá svým vlastním způsobem hraniční oblast přímé interakce mezi kamerou a performerem, prostorem i zvukem. Přítomnost kamery je ve všech scénách dominantní, zveličená, ale její identita není jednoznačně specifikovaná. V první scéně se například ztotožňuje s pohledem jakéhosi zvířete, následně se transponuje do pozice druhého člověka, který vede nonverbální dialog s tanečnicí. Lesklý skleněný povrch objektivu může sloužit jako zrcadlo, jindy je kamera prostě „jen“ sama sebou. Elektrizující pohyby Liz Aggiss, jemná gesta, šmrání i ošívání se jsou výrazně ozvučené parodizujícími skřípavými ruchy, jež tak podtrhují jejich groteskní intenzitu. Prudké nájezdy i odjezdy převážně na obličej tanečnice spolu se zpětným chodem spoludotvářejí hybridní obraz těla. Neustálé převracení pohledu kamery znemožňuje divákovu orientaci v prostoru. V závěrečné sekvenci je postava tanečnice prostřednictvím svých šatů pevně zakořeněná v zemi. Nemůže pohybovat nohama, její těžiště se přesunulo hluboko pod zem, což jí otvírá nové možnosti pohybování s trupem těla, který může hluboko předklánět i zaklánět, nebo prudce měnit polohu těla, aniž by ztratila rovnováhu. Pohyby tanečnice jsou výrazně modifikovány prostředím (vtěsnána do malého prostoru kvádry, zapuštěná do země), ale i mírou intervence kamery do bezprostřední blízkosti jejího těla (kolmý náhled, detail, nájezdy). Choreografie Liz Aggiss je motivována vzájemným prostoupením kamery a tanečního pohybu. Pohyb již není pouze pasivně následován, ale je zaznamenávacím zařízením vyprovokován ke své existenci.

A Study in Choreography for Camera, Nine Variation on a Dance Theme a *Motion Control* reprezentují několik možných způsobů, jak zaznamenávat taneční pohyb, aniž by přišel o svou tělesnou prostorovost, přičemž velký důraz tvůrci kladou také na vystižení kinetické působivosti pohybu. Všichni tři filmaři využili kinematografické médium k tomu, aby dali divákům možnost zakusit tancující tělo jinak, než jaká je jejich běžná zkušenost. Deren nechává pohybovou variaci rozvíjet v různých prostředích, vlastnosti tanečníka podporuje střihem, čímž tak především naddimenzovává schopnost těla pokořovat časové, ale i fyzikální zákonitosti (rychlé otáčení se, dlouhý skok). Harrisova studie podává důkaz o různorodých možnostech zaznamenávání pohybu a komparativně klade vedle sebe jejich vizuální působivost. *Motion Control* těží z technické automatizace pohybu kamery, kterou tak v rámci svého záměru částečně individualizuje. Schopnosti těla jsou sice v podstatě eliminovány, což ale na druhou stranu odpovídá vyhraněné hybridní výtvarné stylizaci celého snímku. Jak již předznamenal posledně zmiňovaný film, *scene dance* není jen o fascinaci kinetikou, ale z velké části také o rozličných tělesných tvarech a obrazech, které tancující tělo vytváří.



obr. 20 *Motion Control* (r. D. A. Anderson, 2001)

6.3 Vizualita těla

Druhá skupina filmů by mohla najít společný průsečík v dominanci (prioritě) vizuální působivosti tancujícího těla, které je navíc technicky (trikově) modifikováno tak, aby podávalo oslnivější či překvapivější obrazy sebe sama. Tanec tady mnohdy figuruje jako primární zdroj estetického objektu, jenž představuje velmi příhodný objekt k zobrazování, neboť pohyb podobu těla neustále zajímavě variuje. Jak jsem již naznačila dříve, tanec je svou podstatou také vizuální. Stylizované pohyby těla a jejich precizní provedení dávají vzniknout silné estetizující formě, která svou „hotovou podobu“ propůjčuje filmovému médiu, jež s ní vlastními možnostmi a způsoby dále pracuje. Kinetická senzibilita pohybu samotného je zde odsunuta do pozadí, vše se děje ve prospěch lepších a zajímavějších obrazů těl. Taneční pohyb „jen“ vizuálně dotváří podobu lidského těla.

Film *Introspection* (Sara Kathryn Arledge, 1941–46; viz DVD titul 9) vznikl přibližně ve stejné době jako *Studie M.* Deren, se kterou tak jeho autorka S. K. Arledge spoluzakládá filmovou formu *screen dance*. Tento film však spíše ilustruje onu druhou větev *screen dance*, jež směřuje k vizuální manipulaci tance. Specifický koncept choreografie pro kameru se v tomto případě nese ve znamení avantgardistické abstraktní estetiky 40. let, pro kterou jsou příznačné určité tvůrčí postupy, jako je mnohonásobná expozice, užívání barevných filtrů nebo kolážovitá struktura obrazu. Princip snímku *Introspection* spočívá v parcelaci lidského těla na jednotlivé orgány (hlava, ruce, nohy, trup), které tady figurují jako samostatně se pohybující složky, s nimiž je později opticky manipulováno. Tematicky je *Introspection* snovým ohlédnutím v čase, popisem vnitřních stavů mysli i emocionálních pohnutek. Několikanásobný záběr pomalu se otáčející hlavy rámuje celou strukturu filmu, přičemž to, co se odehrává v mysli člověka – mezi pohybem hlavy z jedné strany na druhou – je vizuálně zhmotněno v centrální části filmu. Fragmentárnost lidského těla je zde opticky rozpohybována.

V abstraktním prostoru myslí bez gravitačních zákonů se multiplikované obrazy odtělesněných částí tanečníků volně pohybují, formují se do zvláštních obrazců, jež se zběsile točí ve víru podivného halucinačního stavu. Kolážovité vršení obrazů ilustruje pokroucenou perspektivu individuálního podvědomí. Tvůrčí východisko S. K. Arledge spočívá v těsném spojení technického a estetického experimentu, jež užívá tělesné fragmenty a jejich dílčí pohyb především k zhmotnění času. Narozdíl od Mayi Deren tak S. K. Arledge reprezentuje výsostně abstraktní a vizuální rovinu raného období *screen dance*.

Ačkoli podobně fascinován tancem, filmem i ideou pohybu jako takového, kanadský animátor Norman McLaren přistoupil k tvůrčímu zaznamenání tančícího těla z naprosto odlišné strany. McLaren spíše inklinoval k estetice optických básní, jež byla příznačná především pro rané evropské avantgardní hnutí. Jeho tvorbu obecně charakterizuje spíše kontaktní práce s celuloidovým materiálem, na který vyrýval nebo přímo maloval své obrazce, jež posléze pomocí promítacího stroje rozpohyboval. Ovšem na filmové studii baletní choreografie *Pas de deux* (Norman McLaren, 1968) spolupracoval se skutečnými tanečníky, které oblékl do bílých kostýmů, nasvítil je přímým zadním světlem, čímž zploštil jejich tělesnou plasticitu a eliminoval tak obraz jejich těla na pouhé siluety. Tanečníci se pohybují prostorem, zanechávají za sebou vizuální stopu vlastního těla, jež je nejprve statická, ale později svého tanečníka v pohybové sekvenci dohání a společně se opět prolnou v jedno identické tělo. McLaren pracuje s mnohonásobně multiplikovaným obrazem tanečníků. Jejich pohyb pomocí stop-triku rozkládá na jednotlivé části podobně, jako to na konci devatenáctého století dělala technika chronofotografie, čímž odkrývá a zviditelňuje přesné fáze tanečních pohybů. Divák tak může detailně pozorovat rozloženou pohybovou sekvenci, na identickém obraze vidí současně začátek, průběh i konec celého tanečního pohybu. Samotné „zmnožení“ těl dvou tanečníků následně roztáčí prostřednictvím stroboskopického efektu. McLarenův film je vizuální hříčkou a formální analýzou klasického tance zároveň. Těží z čistých estetických linií i vizuální působivosti baletních pozic, se kterými může volně obrazově manipulovat. Vytváří jejich zrcadlové odlitky, které se stávají

ideálním partnerem, téměř identickým kolegou, (symetrická podobnost jednotlivých tanečníků je příznačná pro baletní choreografie). Těla se navzájem proplétají, překrývají, prostupují do sebe, jejich tělesná konstituce se rozměnila a transformovala do éterické podoby. McLaren zjednodušil obraz těla na pouhý obrys, který se v blíže nespecifikovaném tmavém prostoru vznáší, není pevně ukotven v zemi, neboť přítomnost ostatních dílčích elementů (prostředí, kostýmu) je naprosto potlačena. McLarenovy kontury tanečníků se pohybují v tmavém vzduchoprázdnu. Pohyby jsou zpomaleny, čímž McLaren dále podtrhuje a zdůrazňuje ladnost a zároveň efemérnost pohybu jako takového. Snímek *Pas de deux* je bytostně vizuální záležitostí, taneční pohyb tady není předmětem kinetického zkoumání, ale obrazové reprezentace. Tanec formuje tělo do zajímavých vizuálních obrazců, se kterými si McLaren v postprodukci pohrává. Choreografie tak pod McLarenovými rukama nabývá ještě více iluzivního tvaru než skutečné klasický taneční duet *pas de deux*.



obr. 21 *Pas de deux* (r. N. McLaren, 1968)

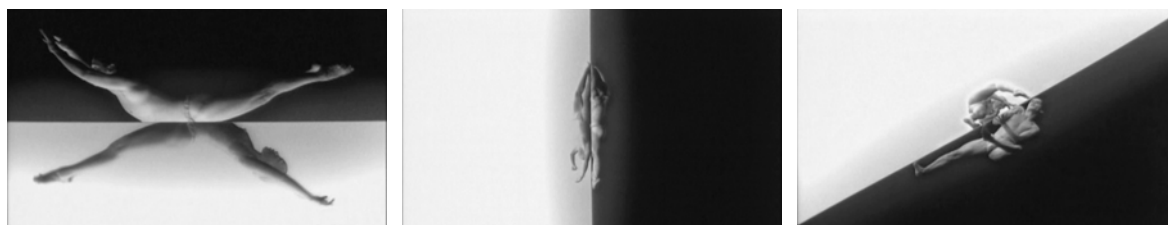
V podobném stylistickém duchu následující tradici McLarenovy poetické a vizuálně vytříbené obrazové koncepce tance se vydal také Philippe Baylaucq se svým snímkem *Lodela* (1996). Černobílá obrazová báseň inspirovaná *Tibetskou knihou mrtvých* tematizuje polaritu života a smrti, černé a bílé, muže a ženy. Duše mrtvého putuje zázsvětím, jehož prostor je rozdělen přesně napůl – na oslňující světlo a úplnou temnotou, které tak vizuálně reprezentují místo mezi životem, či v tibetském pojetí znovuzrozením, a smrtí. Dva tanečníci, muž a žena, se pohybují na ostré hraniční linii mezi světlem a tmou, přičemž ona tancuje na území života, on pak smrti. Jejich podobná tělesná konstituce vytváří iluzi, že jde o identické tělo, jehož obraz je zrcadlově převrácen. Tanečníci se pohybují v prostoru horizontálních, vertikálních

i diagonálních plánů, obraz je transformován do negativu a slučováním dvou odlišných prostorů i gravitačních polí vzniká vizuálně zajímavý celek, jenž je konstituován dvěma těly. Alegorická choreografie se však odvíjí jak v černé, tak v bílé trochu odlišně. Někdy tancují obě postavy stejnou variací, která je ovšem prezentována odlišnými tanečníky, proto nikdy není naprosto identická, jako by tomu bylo v případě zrcadlového zdvojení jediné postavy. Jindy se zase mezi polarizovanými prostory odvíjí jakýsi taneční dialog, při kterém tělo na pohyb druhého reaguje, což je zase jen zdání, neboť performeři se ve skutečnosti nevidí. K zobrazování tance zde Baylaucq přistupuje jako ke komplexnímu estetickému rozpohybovanému předmětu, který nechává působit převážně v celkovém záběru. Vnímání těla prostřednictvím jednoduše stylizované obrazové kompozice ozvláštňuje střídáním dvojí perspektivy. Objektivní pohled zprostředkovává tanec jakoby z odstupu, dává možnost pozorovat efektní optické vzorce, které jsou utvářeny skloubením pohybujícího se těla a techniky. Subjektivní pohled naopak dává divákovi možnost pocítit tělo v detailu, z bezprostřední blízkosti. Miniaturní kamera, která byla umístěna na hlavě tanečníka, zprostředkovává dílčí pohyby tak, jak je zažívá sám performer.

Lodela vypráví svůj příběh o pouti mezi smrtí a znovuzrozením zcela vizuálním jazykem. Taneční obrazotvornost je emblematickým prvkem celého filmu, s nímž je ještě technicky manipulováno. Jednoduchá černobílá stylizace zvýrazňuje tvarosloví tanečního pohybu. Technika nevstupuje přímo do těla, nemění jeho konstituci ani vlastnosti. Následná manipulace s obrazem však nechává tělo působit a vyznívat jinak – filmově.

Introspection, McLarenovo *Pas de deux* i *Lodela* představují esenciálně vizuální pojetí tance. Virtuózní pohyb lidského těla zde primárně slouží jako obrazotvorný prvek. Jejich technologický zásah do těla se liší, ale stejně tak se proměňuje i estetická stylizace a výsledná filmová reprezentace tance. S. K. Arledge si od těla propůjčuje jen některé jeho části, s nimiž v rámci své vlastní umělecké koncepce dále pracuje. V jejím pojetí tak tancují spíše partikulární obrazy těla než tělo samotné. McLaren tanečníkům ponechává těla celá, ale na druhou stranu zachovává pouze jejich jednoduchý tvar, se kterým může dále volně

manipulovat, množit jej a vytvářet tak nezvyklé obrazy. Pouze na poli filmového média se odvíjí následná interakce mezi duplikovanými obrazy identického těla. Jejich taneční duet je velmi působivý, ale virtuální. Kanadský snímek *Lodela* primárně vychází z taneční vizuality. Kamera precizně zaznamenává jednotlivé choreografické sekvence, ale až následný postprodukční proces koncipuje pro snímek určující výtvarnou stylizaci binárních opozičních vztahů (život/smrt, žena/muž). Tělo se tak ve všech případech stává prvkem obrazové manipulace. Nikdy není zaznamenáno ve své přirozenosti. Filmový obraz tancujících těl je vždy upraven, technicky modifikován, čímž tak vzniká naprosto původní a nevšední reprezentace tancujícího těla.



obr. 22 *Lodela* (P. Baylaucq, 1996)

6.3.1 Video: Možnosti elektronického obrazu

Specifický typ obrazu, s tím spojená estetika, ale i jiné technické možnosti jsou příznačné také pro jiné médium než filmové – pro video. Jiný původ obrazu i jiné technologické možnosti výrazně modifikují také způsob zprostředkovávání i výsledný obraz tancujícího těla. Technologie elektronického záznamu díky své menší technické i finanční náročnosti, jednodušší manipulaci, ale také dobré mediální šířitelnosti zapříčiňuje nárůst produkce také *video dance* filmů. Video umožnilo naplno rozvinout velké množství experimentátorských počínů, které pracovaly se zaznamenáváním tance a postupně přecházely ve svébytné uchopení a převod pohybujícího se těla na elektrickou obrazovku. Přístupnost technologie pak na dlouhou dobu propůjčuje název specifickému žánru tanečního

filmu *video dance*, který se v podstatě používá dodnes. Od poloviny 60. let¹⁰⁸ tak dochází ke kontinuální produkci i rozvoji této minoritní filmové formy, jenž tak skrze televizní obrazovku nachází i snadnější cestu k publiku.

Jedno z nejemblematičtějších tanečních videí vzniklo ve spolupráci Merce Cunnighama, Charlese Atlase a Nam June Paika a nese název *Merce by Merce by Paik* (Nam June Paik, Charles Atlas, Merce Cunningham, Shigeko Kubota, 1978).

Záměrná a dlouhodobá spolupráce s videoartisty je v tvorbě Merce Cunnighama zcela evidentní. Od 70. let se programově zabýval záznamy svých tanečních choreografií a jejich vizuální interpretací, což stvrdil také několikaletým stálým „angažmá“ video-spolupracovníka ve svém tanečním souboru. Spolupráce s Charlesem Atlase se vyznačovala již zmiňovanou potřebou adekvátní filmové reprezentace choreografií pro jeviště (*Fractions*, 1977, *Channel/Inserts*, 1981). Nicméně v roce 1975 společně natočili ryzí *video dance* a pracovali s pohybem, jenž byl úmyslně koncipován přímo pro dvojrozměrný prostor televizní obrazovky. *Blue Studio: Five Segments* se později stalo součástí dnes emblematického dvoudílného videoartu *Merce by Merce by Paik*, který představuje Paikovu výsostně imaginativní poctu M. Cunninghamovi a Marcelu Duchampovi.

Blue Studio skrze překrývání a vrstvení obrazů vytváří imaginární prostor, v němž se objevuje několik podob identické osoby tančícího Merce Cunnighama najednou. Izolované a formalistní pohyby, které jsou typické pro jeho vlastní taneční metodu, jsou tady geniálně vizuálně reprezentovány. Vzájemné časoprostorové vztahy tanečních těl jsou fakticky utvářeny prostřednictvím multiplikace jediného těla – samotného Cunnighama, jehož různé varianty jsou odlišeny pouze změnou kostýmu. V některých pasážích je televizní obrazovka rozdělena na dvě pole, v nichž se nezávisle na sobě vyjevují fragmenty tancujícího těla. Jindy je zase podoba tanečníka abstrahována na pouhou siluetu, která tancuje v jednom záběru a

¹⁰⁸ Od roku 1967, kdy byla vyrobena první přenosná videokamera Portapak, se datují dějiny videotechnologie.

v těsné blízkosti konkrétního těla. Tanečník se zabydluje jak v modrém studiu, tak i ve virtuálním prostoru. Z uniformního modře zářícího studia je trikem transportován do rozličných prostorů. Stále stejným kontinuálním pohybem Cunningham prochází různými krajinami (pláž, cesta, rušná silnice, městské ulice). Nam June Paik tak dokonale využívá iluze jednolitého prostoru mezi přední částí obrazu a jeho pozadím, čímž tak odkrývá jeden z příznačných rysů videoestetiky. Různé postavy (např. Merce a zvířata) pak paradoxně fyzicky okupují stejný prostor.



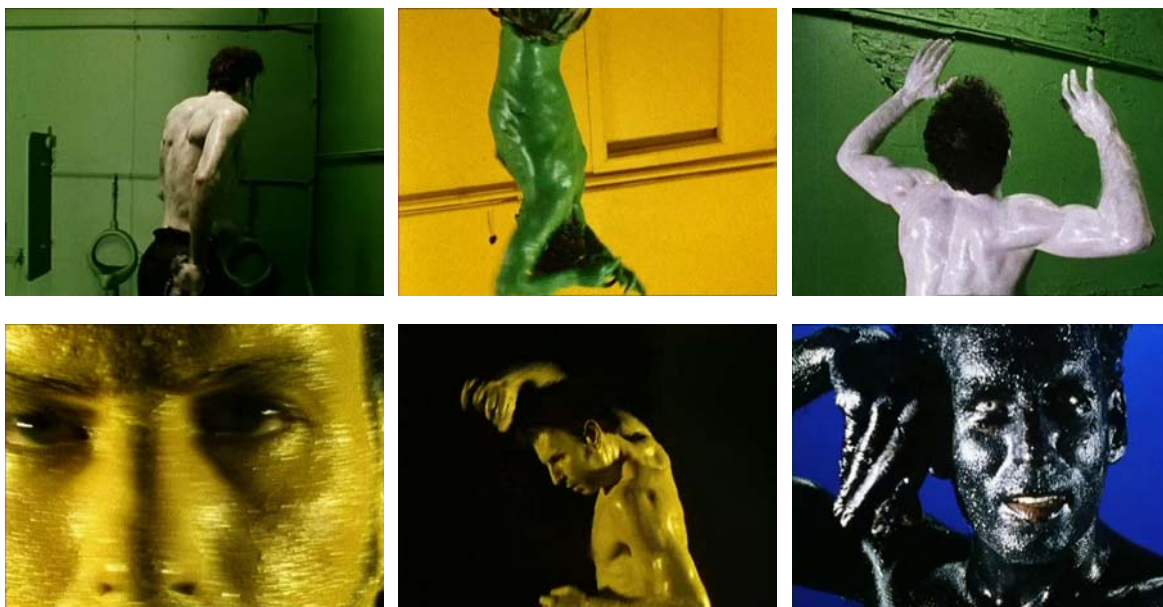
obr. 23 Merce by Merce by Paik (Nam June Paik, 1975)

Druhá část videa nazvaná *Merce and Marcel* je textovou, mezikulturní a multimediální koláží, která vzdává hold jmenovaným umělcům. Práce s tělem Merce Cunninghama se nese ve stejném duchu jako v části první. Tanec tady figuruje jako jeden z dílčích prvků, podstatné proto je vzájemné prolínání textu, mluveného slova (rozhovory s oběma umělci), pohybu i obrazů, odkazující na souvislost a propojenost lidského života a umělecké tvorby. Záznam interview s Cunninghamem z roku 1976 se prolíná s dřívějším rozhovorem s Marcelem Duchampem, čímž tak Paik poukazuje na schopnosti videa pracovat a manipulovat s časem. Sám tento trik označoval za „tanec času“.

Ačkoliv Nam June Paik, podobně jako McLaren, klonuje individuální podobu těla, je jeho koncepce multiplikace poněkud ironičtější v tom smyslu, že variuje ikonickou postavu tanečních dějin Merce Cunninghama.

6.4 Instinkty těla

Možností přiblížit se k tělu, zrušit distanci pak může poskytnout příležitost vytěžit z obrazu těla víc než jen vizuální otisk. *Screen dance* své pole působnosti rozšiřuje také o další oblast. V tancujícím těle nalézá také jiné prvky, než kinetické či vizuální. Obrací se směrem k smyslovosti těla, jeho vnitřnímu prožívání, více se přibližuje organickému materiálu, lidským instinktům a pudům. Film má také schopnost zprostředkovat synestetický pocit z živoucího (nebo živelného) tělesného pohybu. Krátký film *Body, body on the wall...* (Jan Fabre, 1997; viz DVD titul10) o jednom barevně se proměňujícím těle, je nejen vizuální, ale také mnoha-smyslovou záležitostí.



obr. 24 *Body, body on the wall...* (J. Fabre, 1997)

Kamera většinou z polocelku zabírá tanečníka (Vim Vandekeybus), jenž je od pasu nahoru pomalován barvou, která se během filmu několikrát promění, stejně jako barva prostředí/místnosti, kde se performer nachází. Detailní záběry obličeje, ale i jednotlivých částí těla jsou prostoupeny vrtkavěenergickým instinktivním tancem. Pocit synestézie dotvářejí zvukové efekty, které překotné pohyby podmalovávají (sur)realistickými ruchy. Pohybující se tělo tak skřípe, jako by mu praskaly kosti, je slyšet rozpínání a práce svalů, i svým způsobem paradoxní silné oddechování performerera. Kvapný střih kombinuje detailní záběr kontaktního pohybu rukou u obličeje s polocelkem trhavého mechanizujícího pohybu hrudníku. Během celého filmu Vim Vandekeybus virtuálně střídá prostředí i barvu svého těla. Obrazy jsou roztěkané, mnohdy reversibilní. Pohybovou variaci tvůrci fragmentarizují mnohdy na nepatrné úryvky. Prudký pohyb těla v jiné barevné variantě naprosto zpomalí a ustrne, ve zvukové stopě se ozve skřípavé praskání, ale po chvíli se střihem opět navrácí ke svému roztěkanému energickému tanci, ke kterému je kolážovitě přilepován zvuk, jenž je jakýmsi opožděným, zpomaleným dechem. V detailním záběru tváře se mžitkovým pohybem hlavy střídá obraz ucha, očí a druhého ucha, čímž zdůrazňují zrakový a sluchový počitek z obrazu, z těla. Různá barva kůže, kontaktní pohyby a detailní záběry exportují organický povrch těla blíže k divákům, směrem k daleko větší vnímavosti. Tancující tělo tady figuruje primárně jako kontaktní element. Film tematizuje hmat – tanečník se dotýká vlastního těla, kamera zase těla tanečníka. Pestrá barevnost, diverzita velikostí záběru i překotný střih společně modelují výraznou tělesnou plastičnost v prostoru filmového obrazu. Film, jenž byl součástí inscenace, měl za úkol postihnout tělo tak, jak to jeviště nedovoluje, tzn. zblízka, fragmentárně, dynamicky, ale přitom neztratit, spíše naopak podpořit esenciální tělesnou přítomnost, naléhavost. *Body, body on the wall...* je koncipován jako monolog tanečníka a kameramana, který se tak stává metaforou vztahu performerera a publika. Kamera manipuluje s tělem tanečníka, aby ukázala rozpětí fantaskních poloh obrazů těla. Prapodivná anatomická struktura vychází přesně z přirozené konstituce těla, z jeho nervů, kostry a svalů. Tanečník Vim Vandekeybus vede monolog mezi svým tělem a pohybem. Tematizuje možnosti ovládnutí vlastního těla, vnímá jeho konstituci, jeho prostorovou přítomnost, společně s režisérem

Fabrem obrazově rozkládají tělo na smysly. Tanec zde nemá podobu virtuózní dovednosti, prezentuje se spíše jako instinkt, vnitřní chvění, jež vyvěrá z nutnosti a nezbytnosti člověka se pohybovat. Jakýkoliv typ vnímání je zakořeněn v tělesnosti. Z těla vyvstávají individuální rozdílnosti, agresivita, jakýkoliv typ emoce.

V návaznosti na koncepci pohybu jako tělesného vyvěrání instinktů a pudů se odkryl další příznačný prvek *screen dance* – expanze do reálného prostředí. Přírodní scenérie mohou poskytnout tanci, ale i tělu metaforický azyl, k němuž se uchýlí v případě, kdy krajina jasně ozřejmuje a podporuje emoce vyjádřené tancem, nebo stav mysli, z něhož vychází (k němuž odkazuje) choreografie. Výrazný příklad může poskytnout například film *Boy* (Peter Anderson, Rosemary Lee, 1995; viz DVD titul 11), který je zasazen do rozlehlé přímořské krajiny, jež je obklopena písčnými dunami, je naprosto prázdná a izolovaná od jakéhokoliv dalšího lidského elementu. Spolu se vzdáleným širým horizontem skýtají zcela otevřený prostor pro fantazijní představivost malého chlapce. Veškeré chlapcovy pohyby vycházejí ze vzájemné působivosti jeho těla a pláže. Ostražitě se plíží mezi písčnými rostlinami, skáče z vrcholku větrem navátých dun nebo zběsile běhá po břehu moře. Pomocí kamery i dynamického střihu, zpomalených a mnohdy několikrát se opakujících záběrů tvůrci vytvářejí fantazijní svět malého chlapce. Jeho tělo se prostřednictvím vlastní představivosti transformuje také do role jeho kamaráda, možná soupeře, se kterým sdílí svůj imaginární prostor na břehu moře, jenž je zasvěcen dobrodružství – hře. Identické tělo je exponováno do různých rolí, střihová skladba vytváří zdání několika rozdílných osobností, které spolu vedou dialog. Chlapcův pohyb není dopředu zkomponovanou choreografií. Přirozené pohyby, běh, adrenalinové skoky z výšky do měkkého písku vycházejí z přirozeného pohybového cítění chlapce. Jeho tělo a jednotlivé pohyby přenášejí senzo-motorickou zkušenost, která se pomocí filmových prostředků stává vizuálním zpředmětněním osobního vnitřního světa. Tam chlapec nabývá zvířecích vlastností – po pobřeží běhá jako

divoká šelma, pohybuje se jako obrovský pták nebo pluje ve větru. Prázdná krajina, tělo a jeho pohyb jsou stěžejními prvky, které utvářejí imaginativní obraz dětské fantazie.

Na podobném principu vzájemného vztahu přírodního prostředí, těla a pohybu vznikl také snímek *Animalz* (Sergio Cruz, 2003), který se zaměřuje na ilustraci zvířecích pohybů a instinktů, jež každý ze skupiny chlapců nachází sám v sobě. Jejich těla se transformují do hbitých plovoucích ryb, jež se míhají před objektivem kamery. Evolučně pak dále postupují a z moře se plazí na břeh, v džungli pak chlapci intuitivně předvádějí čiperné opice a další zvířata. Jinde na pobřeží zase sledujeme hbité, bíle oblečené postavy, jež představují racky. V efektních záběrech skáčou salta, modelují tělo do fixovaných akrobatických pozic, jejichž prostřednictvím se snaží odpoutat tělo od země a vzlétnout. Instinktivní pohyby dětských performerů doplňují zrcadlové efekty, které (polokaleidoskopicky) zmnožují jejich těla, čímž zároveň vytvářejí zajímavý obrazový vzorec nejen multiplikací těla, ale také přírodní scenérie. Jiný zrcadlový trik režisér používá ještě v závěrečné části filmu, kdy odraznou plochu exponuje do lesa mezi stromy, čímž tak pozměňuje podobu lesa a zároveň vytváří únikový východ, kde vystrašená zvířata doslova mizí před tajemným predátorem. Tajemný svět se tak ukrývá nejen za, ale i před zrcadlem (objektivem).

Režisér snímku *Animalz*, podobně jako tvůrce dříve zmiňovaného filmu *Boy*, pracuje výhradně s dětskými performery. Tito chlapci jsou ovšem členy britských tanečních skupin (B-boy a B3 boys), jejich manipulace s tělem nevychází pouze z instinktů a jejich vlastních představ o rozličných typech zvířecích pohybů, ale také z jisté taneční zkušenosti, schopnosti ovládat své tělo jinak. Filmové prostředky velmi ozvláštňují a trikově dotvářejí obraz (vlastnosti) rozpohybovaných těl. Rychlý střih, mžítkové záběry na fragmenty těla, zmrazení obrazu atd. vytvářejí dojem pozorování divoké zvěře, které unikají cizímu pohledu potenciálního nepřítele-predátora. Film balancuje na hraně mezi humánní a animální složkou lidského těla, čímž tak koncipuje naprosto jiný typ tělesnosti. Reálné přírodní scenérie ukotvují a konkretizují tělo i dílčí pohyby, a přesně tak zacilují jejich symbolické vyznění.

6.5 Appendix: Animace – zásah do pohybu

Animační techniky poskytují také množství způsobů, jak pracovat s pohybujícím se tělem. Tvůrci kreslených filmů nejsou v podstatě ničím omezeni, o nějakých hranicích lidského organismu nemluvě. Mohou si nakreslit jakékoliv tělo jakýchkoliv schopností. Avšak práce se skutečným tělem je značně limitovaná. Jednou z animačních technik, které pracují s živým hercem, je tzv. pixilace,¹⁰⁹ jejímž charakteristickým rysem ve výsledku obvykle bývá iluzivní zdání kontinuálního pohybu zobrazovaného předmětu. Tento nástroj je schopný eliminovat, v podstatě totálně vyčlenit moment přechodu mezi jednotlivými pohyby či pózami. Tanečník může plynule přecházet z jedné polohy do druhé i přesto, že je to ve skutečnosti nemožné. Stejně tak pohyb prostorem je naprosto manipulativně určován animátorskou technikou. Pohyb těla je zde potlačován ve prospěch jiného typu pohybovosti.

Příkladem tohoto postupu může být série *TOPIC (Topic I, Topic II/BIS 46)* režiséra Pascala Baese. Jeho postavy se volně pohybují ulicemi Prahy, otáčejí se, lehají si na zem, pózují u zdi, v kontinuálním skluzu stoupají po schodech, nechají se lehce a ladně táhnout tramvají, jako by se klouzaly na ledě. Pohyb je kontinuální, uchovává si přibližně stejné tempo, zatímco prostředí, ve kterém se pohybují, se rychle proměňuje. Tělo se tak stává předmětem dokonalé manipulace, figurkou, jíž v prostoru nestojí žádné překážky, je osvobozena od časoprostorové kauzality. Tato technika pak utváří zcela jiný typ pohybu – pohyb virtuální. Chybějící segmenty mezi jednotlivými pohyby jsou ale patrné, čímž se trhaný pohyb stává jedním ze signifikantních rysů pixilační techniky.

Krátký film polského experimentátora Zbigniewa Rybczyńského *Tango* (1980; viz DVD titul 12) pracuje také s principem animátorské metody. Jednu místnost nechává postupně zaplňovat 37 různými lidmi, kteří neustále opakují tutéž každodenní činnost.

¹⁰⁹ Lidské bytosti se animují prostřednictvím snímání jednotlivých okének a měnící se pozicí snímaného subjektu mezi okénky.

Otevřeným oknem do místnosti proniká červený míč, u okna se objevuje chlapec, který se ostrážitým pohledem dívá z venčí do místnosti, rychle se dostává dovnitř, chňapne míč a oknem kvapně mizí ven. Celá akce se identicky opakuje, ale v okamžiku, kdy se chlapec shýbá pro míč, vejde do místnosti žena, která usedá za stůl a krmí dítě. Postupně se místnost začíná plnit dalšími postavami. Zloděj přijde krást, muž si do skříně odkládá svůj kabát s kloboukem, sportovec vběhne do místnosti a na židli udělá stojku, žena si obléká šaty, místností prochází muž se záchodovou mísou. Každá postava tak provádí naprosto přirozenou denní aktivitu. Postupně se celý prostor zaplňuje sedmatřiceti různými lidskými charaktery i jejich specifickými činnostmi. Postavy se jako náhodou vždy míjejí a nikdy do sebe nenarazí, ačkoliv mezi sebou postrádají jakýkoliv kontakt, nevnímají se. Jejich repetitivní činnost se po celou dobu filmu nezmění. Dvojměrné prostředí poskytuje Rybczinskému možnost vršit na sebe jednotlivé lidi i jejich akce, které dokonale vzájemně synchronizoval v rytmu tanga. Ačkoliv režisér nemanipuluje s pohybem postav jako takovým, pohrává si se vzájemným vztahem těl v prostoru. „Choreografická“ koncepce tady sice pracuje s obyčejným pohybem, ale jejich načasování a vzájemné prostupování představuje jedinečnou choreografii těl v homogenním prostoru. Tango je formalistní absurdní hříčkou, která dokonale využívá dvojměrného obrazu a plochosti těla.

Na poli žánru *screen dance* dochází k posouvání hranic a možností těla. Přirozená konstituce lidského organismu je potlačena ve prospěch nové divácké zkušenosti z pozorování a zakoušení jiného typu tělesnosti. Způsoby zobrazování tancujícího těla se v rámci této kategorie (tělo potlačované) snaží o daleko těsnější sepětí filmové techniky a snímaného objektu. Jak ukázaly kinetické studie Mayi Deren, Hillaryho Harrise nebo Liz Aggiss, funkce kamery lze vzájemně provázat s pohybem tanečníka. Obě složky (filmová a taneční) stejnou mírou participují na finálním reprezentaci tancujícího těla, obě jsou do výsledného filmového tvaru plně integrovány. Pohyb nemusí explicitně vycházet z tancujícího těla, ale může být iniciován pohybem kamery nebo jinými filmovými prostředky. Kamera zde zastává dvojí funkci – jednak představuje jakýsi extenzivní

prostředek, jenž prohlubuje divácký pozorovací smysl (přibližuje se blíž tělu, nabízí odlišné perspektivní úhly pohledu), ale je také aparátem, který aktivuje divákův taktilní smysl. Tanec je svým způsobem založen na hmatu, doteku s druhým tělem, kontaktu s prostředím. Choreografie se na poli filmu může oprostít od své stylizované polohy, má možnost se odchýlit od obrazotvorného charakteru tance, čímž se jí naskýtá možnost pracovat s lidskými pudy, individuálním pohybovým cítěním, zdůraznit tak smyslovost těla, jeho organičnost. Snímek *Boy* nebo Vandekeybusova osobitá performance v *Body, body on the wall...* pracují výhradně s takovým pohybovým slovníkem, jenž odpovídá schopnostem tanečníků. Jejich pohyby nejsou determinovány jakýmkoliv principem tanečních technik, vycházejí přímo z těla jako nějaká automatizovaná reakce, nebo jako důsledek jejich interakce s prostředím. Privilegium filmového diváka spočívá v intimitě, kterou mu kinematografický aparát dokáže zprostředkovat. Také z tohoto důvodu tvůrci *screen dance* pracují s neprofesionálními tanečníky, ale také třeba s dětskými performery. Těsnějším skloubením filmové techniky s choreografickým konceptem lze zesílit synestetický pocit pohybujícího se těla. Jiné tvůrčí přístupy však vycházejí primárně z vizuálních kvalit tance. Norman McLaren, Philippe Baylaucq, ale také Nam June Paik pracují s pohybujícím se tělem jako s výtvarným prvkem, který umisťují do nezvyklého kontextu, manipulují s jeho podobou, fragmentarizují ho na části, nebo ho naopak multiplikují. Individualita jednotlivce se zmnožením automaticky rozmělnuje. Tělo se stává zcela poddajným výtvarným prostředkem. Animační techniky pak tento princip dovádějí ad absurdum. Protože animátoři pracují s každým filmovým políčkem zvlášť, také zaznamenávání pohybu se děje podobně – políčko po políčku – což se promítá do výsledné reprezentace tance, neboť je tím velmi ovlivňována plynulá kontinuita pohybu. Animace skýtá nepřehledné množství způsobů přesného korigování jak pohybu lidí, tak i jiných objektů. S tělem již nepracuje jako s trojrozměrným objektem, ale jako s plochým obrazem těla.

7. KATEGORIE ČTVRTÁ: TĚLO MIZEJÍCÍ

7.1 Tělo v zóně mizení

Pokud filmové médium představuje pro tancující tělo jeho extenzi, kam až se tělo jeho prostřednictvím dostává? Jakým směrem se otevírají další možnosti technologií, jejichž novými typy obrazů jsme stále oslňováni, stejně jako jsme fascinováni jinými podobami těla, jeho jiným způsobem jevení se? Člověk fascinován sám sebou si vytváří dvojníka(y), tomuto inteligentnímu zjevení posléze svěruje veškeré své vědění, aby jeho prostřednictvím mohl určitým způsobem reflektovat. Protože je nám organismus našeho těla nejbližším možným objektem, neustále dráždí naši pozornost i vyzývá k experimentům. Nové obrazy těla vždy odkrývaly určitý aspekt, který jsme nemohli prostřednictvím našeho běžného aparátu vnímání postihnout. Obrazy nás přesvědčují o existenci něčeho, co jsme sami nikdy neviděli (ani nezažili), ale ony nám to svým vlastním způsobem dokáží zprostředkovat. V podstatě tak nepřinášejí důkazy o naprosto nových elementech, stavech, či procesech, ale nový je způsob, forma, jakou se nám jsou tyto prvky prezentují. Propojování nových médií s organickým tělem vedly především ke zdůraznění fyzických stavů. Skryté procesy těla (srdeční tep, mozkové vlny) prostřednictvím vizualizačních technologií vystupují na povrch. Tato média tudíž vedla nejen ke zdůraznění přítomnosti a materiálnosti lidského těla, ale paradoxně také ke zkoumání nehmotnosti a potenciálu postupného mizení reálného těla. Zatímco se nespátřené stává viditelným, viditelné mizí. Digitální technologie přepisují podobu lidského těla do číselných dat, které software převádí do podoby dávající smysl našim očím. Tělo se tak stává součástí systému, splývá s datovým světem. Úvahy o těle dnes inklinují k představě těla jako „fyzilogického hardwaru“. Přirozená konstituce a vlastnosti lidského organismu jsou vnímány negativně. Reakce těla se nedají předvídat, tělo není dokonalé, jeho schopnosti mohou klamat, nebo také naprosto vypovědět službu. Ve světě formálně propracovaných systémů se lidské tělo jeví jako „zbytečné nebo zastaralé maso, jehož se je

třeba zbavit a přesunout naši existenci do digitálního prostředí sítě. Lidské tělo napojené na svůj digitální obraz přebírá estetické kvality tohoto obrazu jako ideál své existence.“¹¹⁰ Náš vztah k tělu se proměňuje souběžně s technickým pokrokem i prohlubující se schopností člověka manipulovat sebe sama. Protože radikálně měníme prostředí, zákonitě s tím musíme obdobně modifikovat i sebe, abychom mohli v novém prostředí existovat. Nakonec tak ztrácíme své tělo, protože účelem stále sofistikovanějších technik je odstranit veškerý chaos a chyby, v nichž ale spočívá esence povahy přirozeného lidského těla. Těsnějším semknutím těla s technikou, potažmo jejich úplným prostoupením, se otevírá naprosto jiná dimenze pro vlastnosti i schopnosti, už ani ne tak lidského organismu, jako spíše dokonalého elektronického objektu.

„Nově zmapované a nakonfigurované tělo – ne v genetické paměti, ale spíše v elektronickém obvodu. Tělo vyžadující působení ne v souladu se svou historickou a kulturní pamětí, ale v ZÓNĚ VYMAZÁNÍ (mizení) – tělo již ne individuální, ale tělo které potřebuje jednat mimo svůj lidský metabolismus a denní rytmus.“¹¹¹

(Stelarc)

Způsoby zaznamenávání tancujícího těla prostřednictvím nových technologií se odvíjejí podobným způsobem. Fyzická přítomnost lidského těla je eliminována ve prospěch jiných, zajímavějších obrazů. Tělo je odsunuto do pozadí, aby tak na povrch vyvstaly jeho nové fenomény. Moderní technologie přicházejí především s naprosto odlišným pojetím zaznamenávání pohybu, které již nespočívá ve vizuálním otisku celého původce pohybu, ale ve vizualizaci pohybu samotného. Technologie *motion capture* minimalizuje přítomnost těla, jež je abstrahována pouze na několik bodů poskytujících počítačovému systému dostatečné informace o pohybu, změně polohy těla i dynamice. Tento záznam je ukládán do paměti počítače, kde je k dispozici k jakémukoliv typu manipulace. Tímto způsobem lze také

¹¹⁰ Jana Horáková, *Obrazy jsou nesmrtelné, těla pomíjivá. Taneční zóna 11*, 2007, zima, s. 15.

¹¹¹ Tamtéž.

„posbírat“ a vytvořit databanku rozličných pohybů, která může být následně používána pro jiné experimenty. Např. k vytvoření jakéhokoliv obrazu pohybujícího se těla již nebude zapotřebí živého, pohybu schopného modelu nebo se pohyb partikulárního těla může aplikovat na tělo naprosto jiné, což charakter těla hybridně modifikuje.¹¹² Tanec tak již není tvořen pro kameru, ale pro počítač. Nové technologie tak vytvářejí obrazy, které jdou za obecnou představu toho, jak vypadá pohybující se tělo.

7.2 *Motion capture*: absence těla, ztráta duše?

„Nechci být odtělesněným, nepřírozeným, bezpohlavním shlukem čar pohybujících se v prázdnotě.“¹¹³

Domorodé národy s vlastními specifickými kulturními a náboženskými východisky (systémy), jež dlouhodobě žily v izolaci od moderní společnosti a především jejího technického vývoje, údajně měly panickou hrůzu z mnoha moderních vynálezů, mezi něž patřila také fotografie, jež dokázala vytvořit přesný obraz člověka. Vizualní zdvojení osobnosti muselo být dle jejich přesvědčení (či pouhého mýtu?) vykoupeno určitou daní, za což přírodní národy považovaly ztrátu duše. Zmnožení individuálního těla znamenalo jakoby roztříštění jeho duše. Něco podobného pocíťoval o více než století později tanečník a choreograf Bill T. Jones, když začínal spolupracovat na projektu Paula Kaisera *Ghostcatching* (1999; viz DVD titul 13), jenž spočíval v aplikaci digitální technologie zaznamenávání pohybu (*motion capture*) na virtuózně se pohybující tělo. Tentokrát to již není jeden objektiv

¹¹² Transparentní příklad poskytuje známá animace *Dancing Baby*, kdy tělo batolete předvádí pohyby dospělého člověka. Dětský organismus, který za normálních okolností neumí své tělo ovládat, ani ho pořádně odpoutat od země, je najednou schopno skákat salta nebo tancovat.

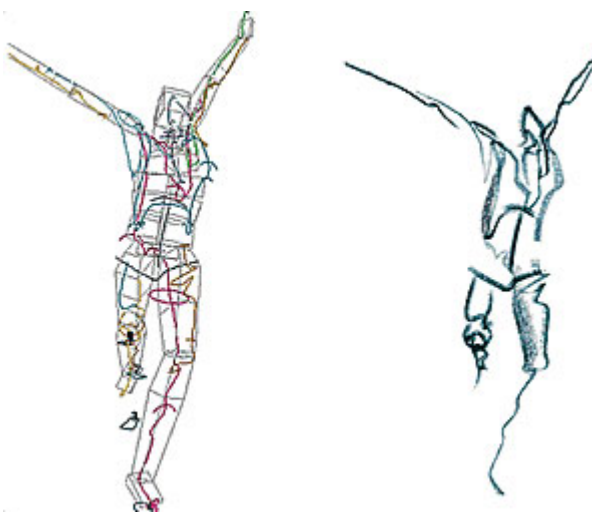
¹¹³ Reakce tanečníka a choreografa Billa T. Jonese na začátku spolupráce na projektu *Ghostcatching*, jenž je založen na technologii *motion capture*. Paul Kaiser, *Step*. Publikováno v katalogu k prezentaci projektu *Ghostcatching*. Dostupné na <<http://www.openendedgroup.com/index.php/publications/older-essays/steps/>>.

kamery, který by zachycoval pohybujícího se tanečníka, ale čtyřicet elektronických indikátorů, jež jsou umístěny na tanečnickově těle, které počítačovou cestou následně vytvářejí vizuální reprezentaci pohybu. Ačkoliv jsou tanečníci zvyklí se pozorovat před zrcadlem, kde kontrolují a korigují jednotlivé úkony svého těla i to, jak vypadají, nyní se nacházejí v situaci, kdy stojí již ne před obrazem svého těla, ale čistě jeho pohybu, který byl do té doby od těla neoddělitelný. Najednou má tanečník pocit, že se od svého těla oddaluje, neboť se s „údajným“ obrazem svého těla neidentifikuje. Jeho rasa, pohlaví, individuální charakteristické rysy mizí. Tělo je abstrahováno, on sám již tělu nevládne, alespoň ne tomu, co vidí. Zdá se, že zobrazované pohyby jsou vykonávány nějakou sofistikovanou loutkou, ale v tomto případě pohyby vycházejí paradoxně ze samotného loutkaře, jenž tahá za své vlastní nitky.

Bill T. Jones improvizovaně tancoval s připevněnými indikátory pohybu na svém těle, jež transformovaly tanečnickovu aktivitu do digitálního 3D programu, kde se na tato data následně aplikoval kinematický model těla, čímž vznikla animovaná podoba tance. Jeden ze spoluautorů, Shelley Eshkar, model překreslil do amorfních linií, jež evokovaly ruční skicu tancujícího těla. Posléze bylo toto tělo naprogramováno tak, že jakmile se začalo pohybovat prostorem, zanechávalo za sebou vizuální stopu. Kreslená podoba těla nabyla vlastnosti tužky (spíše barevného úhlu), jež svůj pohyb vepisovala ne na statickou plochu papíru, ale do fluidního prostoru digitálních dat. Hlavní aktivitou celého filmu *Ghostcatching* se pak stává kreslení, které není jen popisem/znázorněním těla, ale spíše vystižením pohybu samotného. Jednotlivé obrazy tak vznikají spojením 3D modelu těla, pozicí zaznamenanou *motion capture* technologií a virtuálním pohledem kamery.

Choreograf Bill T. Jones začal spolu s Kaiserem a Eshkarem pracovat na virtuální pohybové abecedě (izolacích, vlnách, pohybu ramenou), která vystihovala jeho specifický taneční styl a jež měla později sloužit jako podklad k vytvoření choreografického softwaru, který by byl založen na jednotlivých pravidlech a vzorcích předurčených choreografem Jonesem. Systém by tak byl schopný kombinovat a různě variovat tuto pohybovou abecedu, čímž by tak umožnil komukoliv pomocí počítače vytvořit choreografii, která by užívala

osobní pohyby i taneční vzorce Billa T. Jonese. Tak daleko však tento projekt nedospěl. Výsledkem je digitální reflexe jednotlivých pozic a rotací těla bez toho, aniž by byla zachována tanečnickova organická podoba. Tímto experimentem také tvůrci pátrali po odpovědi na otázku, zda je možné bez přítomnosti lidského těla uvažovat o lidském pohybu. Co se ukrývá v pohybu, pokud je naprosto oproštěný od materiálního těla. Mohou pouhé skici dostatečně zprostředkovat rytmus, plasticitu, ale i záměr fyzického pohybu?



obr. 25 Fáze vzniku projektu *Ghostcatching* (P. Kaiser)

Ghostcatching svou formou odtělesněného pohybu ale stále odkazuje k lidskému tělu. Ačkoliv je jeho konstituce zjednodušena na několik čar, svým obrysem výrazně implikuje podobu těla. Co se však vytrácí z tance jako takového je bezesporu jakákoliv konotace tanečnickovy identity, konkrétnější sociokulturní znaky nebo tělesná specifická. Efektní, dynamicky rozpohybované čáry jsou „jen“ virtuálním modelem těla a lze jen stěží rozpoznat, zda za jejím vznikem stál reálný člověk, či jde o produkt vytvořený zcela prostřednictvím softwaru. Skrze technologické médium je tanec transformován do poetické paralelní virtuální formy těla. Výsledný obraz těla je velmi modifikován vlastnostmi digitálního zobrazení, není tak zcela zřejmé, zda pohyby opravdu pocházejí od konkrétního člověka, či jsou naprosto uměle naprogramovány. Rozdíl ve vnímání dvojího typu ontologie obrazu odkazuje k pocitu skutečnosti, který vystupuje z daného zobrazení. Pravděpodobnost, hypotetická možnost, že

dané tělo existuje, že s ním jedinec dokáže určitým způsobem manipulovat, s sebou nese zvláštní punc opravdovosti. Pod iluzorní rovinou filmu se pak ukrývá něco skutečného, skutečný lidský pohyb, který má svá omezení a limity. Na poli digitálních technologií však limity manipulace těla mizí zároveň s tím, jak mizí přítomnost skutečného těla.



obr. 26 Ghostcatching (P. Kaiser, 1999)

Paul Kaiser podobným způsobem pracoval i s Mercem Cunninghamem, jenž je znám svým vstřícným postojem k novým technologiím. Jejich spolupráce začíná projektem *Hand-Drawn Spaces* (1998), kdy Cunningham rozpohyboval virtuální tanečníky, jež byli vytvořeni v podstatě stejným procesem jako v případě projektu *Ghostcatching*. Identická byla také skicovitá stylizace digitálního těla. Rozdílnosti mezi dvěma tanečníky (velikost, pohlaví, taneční styl) byla záměrně totálně anulována. Cunningham tak mohl volně kombinovat jejich pohybové fráze, jež byly předem zaznamenány. Pohyb jednoho tanečníka volně přecházel v pohyb druhého, čímž spolu splynuli v identické tělo (obrys těla). Mohl je rozmisťovat do libovolných časoprostorových vzorců, přesně tak, jak to odpovídá jeho formalistnímu choreografickému stylu. Narozdíl od Billa T. Jonese se neobával ztráty identity tanečníků. Individuální odtělesnění naopak pokládá za neskutečnou výhodu nových zobrazovacích

technologií,¹¹⁴ neboť divák tak vnímá především/pouze čistý pohyb a vzájemnou korelaci těl v prostoru.

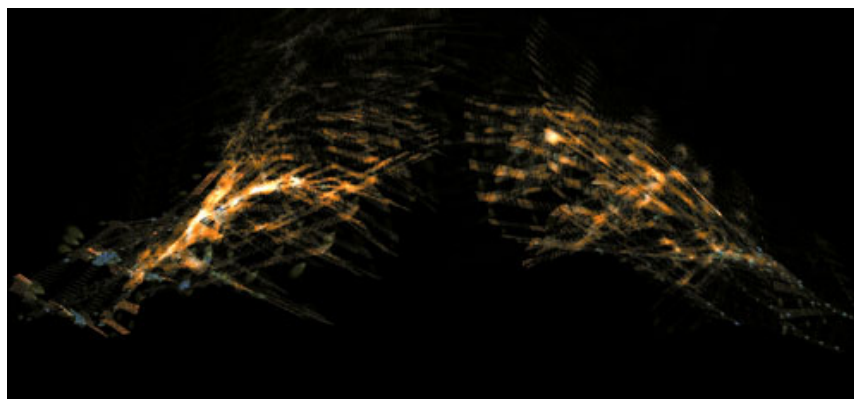
Další vzájemná spolupráce vedla ke scénografickému experimentu pro představení *BIPED* (1999), kde na jevišti dochází k přímé konfrontaci skutečných tanečníků a obrazů abstrahovaných tancujících těl. Přední projekcí na jeviště promítali virtuální figury, které se objevovaly nejen před tanečníky, ale také mezi nimi a v pozadí. Publikum tak mělo neskutečnou příležitost srovnávat a zažívat pocit z živého tancujícího těla i z těla virtuálního. Diváci nepronikají do tance (vnímají) jen očima, ale také svaly, kostmi, krví – identifikací s organickou strukturou. Evoluce i sociální výchova mají za následek to, že jako lidé jsme daleko citlivější k vnímání lidské tělesné aktivity, než k jakémukoliv jinému typu pohybu. Dokážeme velmi rychle i precizně číst pohyby někoho jiného, ať se jedná o výraz tváře, gesta či pohyb celého těla. Virtuální tělo se v tomto případě jeví jako doplňující prvek. Neruší skutečný pohyb, spíše ho zdůrazňuje. Oba odlišné typy těl nebyly na jevišti nikdy naprosto synchronizovány, proto také virtuální skica vypadá a působí jako vizuální stopa skutečného tancujícího těla.

Co všechno se dá postihnout digitální reprezentací pohybu dokonale ilustruje vrcholný několikaletý projekt Merce Cunninghama a Paula Kaisera *Loops* (2001–8; viz DVD titul 14), jenž je považován za abstraktní digitální Cunninghamův portrét, který vychází z dávného tanečního sóla.¹¹⁵ *Loops*, původně choreografie pro různé části těla (hlava, ramena, ruce, nohy), které se pohybovaly naprosto izolovaně a nezávisle na akci druhých orgánů, se s přibývajícím věkem Merce Cunninghama postupně ustálila na pohybech pouhých rukou. Jednadvacet pohybových čidel na každé ruce představuje důsledné pokrytí jeho tance, který se

¹¹⁴ Cunningham se k této problematice vyjádřil otázkou: Koho zajímá obličej toho, kdo se umí třikrát otočit kolem vlastní osy?: Opověď zněla: Hollywood. In: Paul Kaiser, *Frequently Pondered Questions*. In: *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 109.

¹¹⁵ Choreografie *Loop*, byla poprvé předvedena v newyorském Muzeu výtvarného umění (MoMA) v roce 1971 před jedním z obrazů Jaspere Johnse. Jedná se typ výjimečného příležitostného představení, které se odehrává většinou ve specifickém prostředí. Tuto choreografii Cunningham nenechal nikdy tančit nikoho jiného.

odvívá pouze v minimalistickém mihotaném pohybu rukou. Projekt poskytuje také příležitost zkoumat jednotlivé pohybové fáze – je možno si nastavit jakýkoliv úhel pohledu, z jakékoliv vzdálenosti, měřit vzdálenosti kloubů a jejich vzájemné pohybové interakce. *Loops* poskytuje prostor ke zkoumání Cunninghamova osobního stylu a nabízí naprosto unikátní příležitost k analýze tanečního pohybu, který reprezentuje emblematický prvek performerů i choreografů, a to navíc v době, kdy měl Cunningham již více než osmdesát let. Studie i samostatné digitální umělecké dílo zároveň naznačuje, že lidský pohyb není nikdy statický. Rozechvělé abstraktní obrazy senzomotorických čidel připomínají mihotání živých jednobuněčných organismů pod mikroskopem. Citlivost technologie dokáže postihnout jinak velmi těžko zachytitelnou podstatu *tanečnickova rukopisu*. Přičemž ne každý choreograf může základní princip své metody dostatečně vystihnout pouze pohybem rukou. Tento způsob vizualizace jde k jádru Cunninghamovy taneční metody. Světélkující obraz je prostoupen živoucí pohybovou ostrážitostí. Nevidíme a tudíž ani nevnímáme ani tělo ani prostor, pouze pohyb samotný.



obr. 27 *Loops* (P. Kaiser, 2001–8)

Srovnání s prací Paula Kaisera a jeho pojetím digitální technologie zaznamenávání pohybů může nabídnout například film/instalace *Will.O.wlsp* (Kirk Woolford, 2006; viz DVD titul 15), který se od dříve zmiňovaných Kaiserových uměleckých projektů výrazně odlišuje především tím, že pohybová čidla umístěná na jednotlivých tanečnících dále neanimuje. Nekonstruuje třeba pouhý obrys či náčrt lidského těla, ale místo toho manipuluje

přímo s vizuálním znázorněním sensorických bodů v 3D prostoru. Sledujeme shluky bílých teček a čar, jež se přesunují z jedné strany na druhou. Dynamický proud jejich pohybu na okamžik ustane, ustálí se ve tvaru jakési šroubovice, aby se posléze mohl zase roztáhnout do prostoru. Viditelnou konstituci těla zde úplně postrádáme. V abstraktních tvarech můžeme hledat okamžiky, kdy shluk grafických bodů a čar ustane a rozmístění (senzomotorických) bodů v neidentifikovatelném prázdném prostoru dává tušit tvar těla. o tělo tady už vůbec nejde. Pohyb je tou emblematickou ideou, záměrem, na což odkazuje i označení performerů v titulcích, kteří tam figurují v „neživé“ roli jako pohyb. Konkrétní podoba těl zůstává naprosto ukryta, abstrahována. Tanec je reprezentován jako neustálé dynamické přemísťování shluků atomů a molekul. Někdy jde o energický rej, jindy o statické pnutí. Za původce pohybu sice neidentifikujeme tělo, neboť se nám tam jako tělo nikdy neukáže. Spíše jsme překvapeni, že toto je obraz tancujícího těla a ne „pouhá“ počítačová simulace. Nicméně je bezesporu zajímavé sledovat, jaké vizuální stopy pohybující se tělo v prostoru zanechává. Tento typ zobrazování nám nedává příležitost zakoušet spolu s pohybem i tělo, ale snaží se přinést nové podoby zážitku zviditelněného pohybu.

7.3 Virtuální pohyb: *lifeforms* a notační systémy

Ačkoliv digitální technologie *motion capture* ze svého výsledného obrazu naprosto abstrahuje tělo, v celkovém tvůrčím procesu lidský organismus stále zastává podstatné, svým způsobem nezastupitelné místo. Je pořád oním původcem dynamické aktivity, kterou technika zaznamenává, se kterou dále pracuje, s níž vizuálně manipuluje.

Existuje ale také celá řada databází, jež obsahují data vytvořená *motion capture* technologií, které čekají na své specifické využití. K vytvoření taneční choreografie již není zapotřebí trénovaných tanečníků. Veškeré pohyby jsou obsaženy v datech, na jejichž základě je možné simulovat jakoukoliv „pohybovou situaci“. Výše zmiňovaný umělec Paul Kaiser

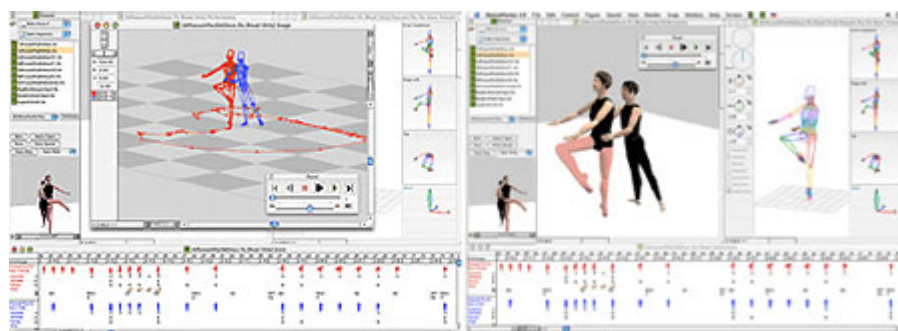
v jednom ze svých nedávných projektů *Pedestrian* (2002) vytvořil virtuální město, kde se všechny postavy pohybují pomocí počítačových instrukcí, jež vycházejí z jedné takové pohybové databáze. Přestože pohyby relativně přesně odpovídají zobrazovaným činnostem, je u nich zcela evidentní jejich digitální modifikace, jež se vyznačuje nehmotnou fluiditou těla. K tomuto zobrazení každodenních lidských činností, jako je běh nebo chůze, již nebylo zapotřebí živých modelů, skutečných těl. Živí lidé se tak stávají pouhými pozorovateli „svých“ obrazů, nikoliv už potenciálními účastníky na vzniku těchto obrazů. Aktivita těla se pak může přesouvat jediné do percepční roviny, kdy prostřednictvím interaktivních programů bude docházet k přímému vzájemnému působení přirozeného těla (nervové soustavy) a obrazu těla.

Také Cunninghamova fascinace technikou neskončila u digitální technologie *motion capture*. Inicioval a spoluvytvářel počítačový choreografický program *lifeforms*, který poskytuje příležitost vytvořit si vizualizaci různých pohybových variací. Není zapotřebí profesionálních tanečníků, aby zhmotnili jakoukoliv choreografovu představu o provázanosti a kontinuitě pohybů i jejich vizuálním tvaru. Tvůrce tak prostřednictvím programu dostává okamžitě konkrétní podobu svých tanečních představ. Tím se také otevírá možnost experimentovat a pátrat po rozličných tanečních formách, které třeba nebudou nikdy uskutečnitelné ani těmi nejflexibilnějšími tanečníky. Budeme omámeni neskutečnými možnostmi tělesné formy, jež ale nikdy nebude zhmotněna opravdovým člověkem. Tanec má svou budoucnost i v kontextu virtuálních světů. Pohyb bude stejně virtuální jako těla i prostor, ve kterém budou existovat.

Softwarové systémy jako je *lifeforms* však výrazně přispěly do diskuze týkající se problematiky taneční notace. „Tanec jako vizuální a pohybové umění obsahující neskonale subtilní, proměnlivé výrazy a trojrozměrné pohyby jednoho či více vysoce komplexních organismů je příliš složitý na to, aby ho nějaká notace dokázala postihnout.“¹¹⁶ Taneční

¹¹⁶ N. Goodman, c. d. (pozn. 92), s. 166.

notace je dokumentována údajně od 15. století¹¹⁷, kdy se zaznamenávaly pouze pohyby nohou. Od přímého zpodobňování tanečních pozic se postupně záznam schematizoval, poloha kosterního modelu symbolizovala jednotlivé pohybové prvky. Teprve asi od 18. století se dá hovořit o „notačním systému“, který je tvořen znaky, jež se dají přiřadit k nějakému zevšeobecněnému, schematizovanému jevu. V prostoru se pak začínalo symbolicky pohybovat celé tělo. Vrcholná fáze nastala při zaznamenání směru pohybu na základě alfabetizace pohybů částí těla. Sofistikovaný systém Rudolfa Labana, nebo pozdější zaznamenávací koncepce Beneshových již dokázala relativně dobře zaznamenat dílčí pohyby celého těla i intenzitu a kvalitu partikulárního pohybu. Notační systémy však nikdy nedokázaly postihnout komplexní všeobsahující obraz tancujícího těla. Moderní technologie (*motion capture, lifeforms*) tak až nyní nabízejí možnost totální simulace tancujícího těla. Digitální obraz flexibilní postavy, jejíž tělo je schematizováno na několik vzájemně prostupujících kroužků, je schopno přesně artikulovat taneční variaci, navíc v konkrétních časových i prostorových souřadnicích. Notační systémy se vždy pokoušely zachytit a zaznamenat taneční variaci, aby ji tak uchovaly, archivovaly. Dnes však důmyslné moderní technologie předstihují celý tvůrčí proces a stojí tak již na samém počátku nové choreografie. Z tohoto pohledu se zdá, že se tanečník stává opravdu ryzím interpretačním nástrojem, samozřejmě za předpokladu, že je schopen vymodelovanou variaci vůbec uskutečnit.



obr. 28 Pracovní prostředí programu *lifeforms*

¹¹⁷ Více viz. Štēfan Tóth, *Tanečné písma*. Bratislava: Slovenská akademie vēd a umění 1952.

Tendence zobrazování těla se tak postupně ubírají směrem k totálnímu odosobnění. Tělo se schematizuje na pouhý obrys či senzomotorická čidla, tělesná aktivita (tanec) je od těla zcela oddělována. Lidské tělo z obrazů sebe sama mizí. Pouhé stopy, které zanechává na obrazech, přinášejí stále pádné a postačující důkazy o jeho existenci, i když konkrétní lidské tělo již nespatříme. Víme, že nějaké existovalo, že se nějakým způsobem pohybovalo. Trend mizejícího těla výstižně ilustruje snímek *Sand Little Sand* (Becky Edmunds, 2007), jenž zaznamenává víření písku v pouštní krajině, které je způsobeno dynamickým pohybem těla. Tancující tělo je však z výsledného obrazu vymazáno. Jakoby tak tanec v krajině zanechával své stopy, zatímco jeho přítomnost již dávno pominula. Poté již není důležité, kdy vítr z písku vymaže i tento otisk. Film zachycuje jen nepatrný okamžik reakce přírodního prostředí na dynamickou aktivitu těla v jeho prostoru.

Odpověď na otázku, proč moderní technologie postupně ze svých obrazů vytlačují přítomnost materiálního těla, lze nalézt ve Stelarcově výroku, že „tělo podává nejlepší výkon coby svůj vlastní obraz. Těla jsou nemotorná a v pohybu podléhají gravitaci, zatímco obrazy jsou fluidní a pomíjivé.“¹¹⁸ Práce Paula Kaisera, ale také jiných digitálních tvůrců, jež vycházejí převážně z užití technologie *motion capture*, Stelarcovo tvrzení jen dokládají. Ve světě digitálních technologií se lze zabývat jen *pohybem* těla. Tělo samotné není důležité. Pohyb se zviditelňuje jako kaligrafická stopa. Rozličné pohybové variace si lze vymodelovat na počítači. Tancující tělo, jenž vždy fascinovalo nevšedními formami svého těla, ztrácí své dominantní postavení. Digitální tělo je schopné všeho, a navíc je nesmrtelné. Tělo se ve světě digitálních médií ocitá skrze svou absenci a mizení, nebo v podobě zprostředkovaných záznamů či vizualizací jeho procesů a vnitřních, dosud skrytých prostorů. Tělo je tak neustále medializováno, fragmentarizováno, zbavováno svého obrazu, ale zůstává v centru identifikačních procesů.

¹¹⁸ Pavel Sedlák, Tělo je mrtvé. Ať žije tělo! *Taneční zóna* 11, 2007, zima, s. 28.

ZÁVĚR

Svou prací jsem se zaměřila na sledování různých forem těla a tělesnosti, jež vznikají na poli minoritního filmového útvaru *screen dance*. Různé umělecké přístupy dávají vzniknout rozličným reprezentacím lidského těla. Tím, že jsem do centra svého zkoumání postavila specifický typ tancujícího těla, došlo k propojení dvou uměleckých disciplín – tance a filmu. Tato skutečnost pak automaticky směřovala k pozorování, do jaké míry je mediace tancujícího těla závislá či nakolik souvisí s choreografickým pojetím pohybujícího se těla. Zajímala jsem se o to, jakými způsoby lze taneční výraz převést na filmové plátno, ale také jaké jsou filmové možnosti tance, nebo jak mohou taneční principy ovlivňovat či přímo participovat na výsledném filmovém tvaru. *Screen dance* přináší zcela nevšední pohled na virtuózně se pohybující těla tanečníků, neboť prezentační doménou tance je především divadelní jeviště. Plastické tělo tanečníka je transformováno do dvourozměrného těla snímaného, jenž tak nabývá nových vlastností, které vyžadují, aby s nimi bylo adekvátně, tzn. filmově, zacházeno. Jevištní taneční číslo trvající více jak pět minut nikdy nemůže být v celé své délce a původním divadelním tvaru převedeno do filmové podoby. Prostý filmový záznam tance postrádá dostatek tělesné i kinetické intenzity. Proto „filmový tanec“ vyžaduje zcela vlastní tvůrčí postupy zaznamenávání. Pokud není tanec pro filmové médium přímo koncipován, musí být jevištní choreografie pro film upravena. Taneční i filmový tvůrčí proces však (obecně) spočívá na stejném základě: obě umělecké disciplíny se snaží dát strukturu/tvar akci.

Aplikace čtyř forem tělesnosti na určité spektrum *screen dance* filmů ukázala, jak odlišné tvůrčí koncepty formují vizuální podobu těla i jak zacházejí s jeho symbolicko-ideologickými hodnotami.

Podmínkou pro to, aby mohly vůbec vznikat nějaké obrazy těl, je přítomnost materiálního těla. Těla, které funguje a je schopné pohybu i určitého výrazu, které má potenciál vyjádřit ideje i zprostředkovat významy, které do něj vkládá tvůrce. Je zapotřebí těla

živoucího, jenž se plně projevuje rozličnými možnostmi vlastní pohybové způsobilosti. První kategorie – *těla pracujícího* – tudíž vyslovuje primární předpoklad k další existenci různorodého pojetí vizualizace těla. Bez materiální přítomnosti lidského organismu nelze uvažovat o jeho zobrazování.

Tělo je svou konstitucí, svou lidskou formou, vůbec nejsilněji vnímatelným objektem. Také proto bylo množství jeho dílčích pohybů během svého společenského užívání poznamenáno určitými významy. Choreografové zkoumají formu archetypálních pohybů, na jeho principech pak pátrají po takovém tělesném vyjádření, jež s sebou nese rovněž konkrétně zacílené symbolické vyznění. Tanec jako jistý typ stylizovaného pohybu nachází svůj potenciální výraz také v běžných sociokulturních interakcích. Druhou kategorií tělesnosti pak reprezentují právě tato těla, jež jsou častým konvenčním užíváním *poznamenána* jistými symboly. Analýza filmů, jenž pracují s gestickým vyjádřením a jeho různými variacemi ukázala, že způsoby práce s tělem, které vycházejí především z tanečního (divadelního) principu, jsou ve své filmové reprezentaci značně omezeny. Symbolického výrazu totiž tělo nabývá ještě předtím, než dojde k samotnému filmovému procesu. Filmový aparát má za úkol adekvátně zobrazit komplexní akci těla tak, aby se z něj neztratily hodnoty, jimiž bylo tělo poznamenáno. Tělo a jeho pohyb jsou tak daleko více sevřeny uvnitř choreografického konceptu a jeho symbolické struktury. Technika může k tělu přistoupit pouze do té míry, aby nenarušila působivost jednotlivých pohybů. Kamera sleduje taneční akci a střih podléhá dynamice a skladbě pohybů. Taneční styly a techniky mající mimeticko-expresivní povahu, jenž se prostřednictvím těla pokoušejí vyprávět příběhy, nejsou toliko přístupné rozličným mediačním procesům (např. filmy DV8 Physical Theatre). V jejich přímé opozici však stojí ryze formální pojetí tance, jež reprezentuje ideální předmět zobrazování, s nímž lze experimentovat také na poli nových médií. Filmová tvorba spojená se jménem a taneční technikou Merce Cunninghama se prolíná celou prací, a tudíž různými koncepty pojetí pohybujícího se těla ve filmu. Čím více jsou způsoby mediace těla sofistikovanější, tím více se přibližují vystižení podstaty Cunninghamovy filozofie tance. Jeho tanečníci nejsou poznamenáni určitými významy, nemusí reprezentovat jisté hodnoty. V jistém smyslu je

jejich tělo svobodnější – pohyb těla není referentem něčeho jiného, ale pouze sama sebe. Proto je Cunninghamovo pojetí tance daleko více otevřeno a přístupno technických možnostem mediačních experimentů. Zatímco Charles Atlas náležitě adaptoval jevištní choreografie, Nam June Paik si v rámci své videomanipulace dokonale pohrával s individuálním tělem Cunninghama, které zasazoval do různých kontextů a prostředí, které parcelizoval i klonoval. Transparentně tak vyjádřil princip odosobněných časoprostorových vztahů těl, na němž stojí celé cunninghamovské pojetí tance. Digitální technologie *motion capture* se ovšem dostávají k samotné podstatě, esenci formalistního tance, neboť pohyb tanečníka naprosto osvobozují od těla a dávají vzniknout obrazové reprezentaci čistého, abstraktního pohybu. Zobrazovací média tak dokazují, že nejsou pouhým zaznamenávacím systémem, důmyslnou archivační pomůckou, ale že se mohou stát zcela integrovanou součástí choreografova uvažování o tancujícím těle.

Větší míra technologického zásahu do těla dává vzniknout zcela jiným formám tělesnosti. Ovlivňuje vlastnosti i prodlužuje schopnosti tancujícího těla. Daleko těsnější sepětí filmových prostředků s choreografickým uvažování o těle vede ke vzniku takových organismů i pohybů, jenž existují pouze v rámci filmového prostoru. Ve skutečnosti či na jevišti nejsou prezentovatelné. Tyto typy různorodých tělesností nacházejí společný průsečík v kategorii *těla potlačovaného*. Tato oblast tak představuje velký potenciál pro *screen dance*, neboť zde se skýtá prostor pro ryze filmové možnosti tance. Experimenty s novými tělesnými formami dávají vzniknout nevšedním tělům, i novému zakoušení pohybu, které modifikují diváckou zkušenost. Taneční pohyby těla se plně slučují s filmovými prostředky, vzájemně se podporují, nebo mezi nimi dochází k interakci. Tanec zde nefiguruje pouze jako estetický prvek, ale také jako projev živoucího organismu. Nedostatek finančních prostředků i technického vybavení zapříčiňuje, že *screen dance* bude vždy jen minoritní filmovou, či spíše televizní formou, která skýtá velké možnosti inovativního pozorování a zkoumání různých druhů tělesnosti. Svými možnostmi pak *screen dance* zabírá velké estetickotématické rozpětí. Od experimentálních filmů ke krátkým populárním klipovitým formám, přes adaptace

jevištních představení, aplikaci animačních technik, až k akčním scénám mainstreamových filmů či k virtuálním obrazům.

Digitální technologie a nová média produkují nevšední obrazy těl. Ty však, obecně řečeno, materiální přítomnost těla ze svého způsobu zobrazování eliminují či naprosto vypouštějí. Tělo ze svých obrazů mizí. Fenomén *mizejícího těla* příznačně vystihuje také čtvrtou kategorii tělesnosti. Obrazy těl, jenž vznikají na poli nových technologií již ke svému vzniku skutečná těla nepotřebují, nebo jejich přítomnost záměrně eliminují. Oblast tanečního filmu se dostává do paradoxní situace, neboť tanec, pohyb z lidského těla vychází, je tudíž na něm přímo existenciálně závislý. Nové technologie pak pracují na zobrazování čistého, abstraktního pohybu, již ne na zobrazování těla, ale produktů těla, jeho procesů a stavů. Je zajímavé, jak se principy moderních technik zaznamenávání pohybu (*motion capture*), ale také jejich výsledné obrazy, shodují se způsoby zkoumání lidského pohybu konce 19.století. *Motion capture*, podobně jako kdysi Etienne-Jules Marey, abstrahuje pohybující se tělo na body (u Mareyho to byly také dílčí přímky), které se stávají předmětem vizualizace. Skutečné tělo bylo dříve ukrýváno pod černý oděv, dnes technika zaznamenává pouze polohu elektronických čidel, tělo jako takové nevnímá.

Screen dance umístil do centrální pozice svého zkoumání tělo. Na základě toho vznikají nové obrazy těla, tělo je zkoumáno z různých perspektiv, možnosti zobrazení překračují limity samotného těla. Nové technologie jsou schopné vytvářet stále nové obrazy těla. To však znamená, že se pomyslné hranice stále posouvají, což následně vede k tomu, že vizuální technologie fyzické tělo jako svůj objekt zobrazování naprosto opouštějí. K novým obrazům těla již není zapotřebí jeho tělesné existence. Technologie se stávají lepšími podpůrnými systémy pro život našich obrazů, nikoliv našich těl. Důraz na estetickou inovaci obrazů tak převyšuje zájem o lidské tělo jako takové. Naskytá se otázka, zda tělo naprosto vymizí z vizuálních technologií. Pravděpodobně zcela nevymizí, neboť jakékoliv obrazy těla se vždy budou k tělu určitým způsobem vztahovat.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BALSAMO, Anne: Forms of Technological Embodiement: Reading the Body in Contemporary Culture. In: Mike Featherstone – Roger Burrows (eds), *Cyberspace/cyberbodies/cyberpunk*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publication 1996, s. 215–237.
- BARBARAS, Renaud: *Touha a odstup : (úvod do fenomenologie vnímání)*. Praha: Oikoymenh 2005, s.109–142.
- BILLMAN, Larry: Music Video as Short Form Dance Film. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 12–20.
- BROOKS, Virginia: From Méliès to Streaming video: A Century of Moving Dance Images. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 54–60.
- BRYSON, Norman: Cultural Studies and Dance History. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham – London: Duke University Press 2006, s. 55–77.
- BUYTENDIJK, Frederik Jakobus Johannes: Futbal. *Slovo a smysl* 6/2006, s. 299–322.
- CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1998.
- CARTWRIGHT, Lisa: *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. University of Minnesota Press 1995.
- COHAN, Steven: Case study: Interpreting Singin' in the Rain. In: Christine Gledhill – Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*. London: Edward Arnold 2000, s. 53–75.
- COHEN BULL, Cynthia Jean: Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Cultures. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham – London: Duke University Press 2006, s. 269–287.

COHEN, Marshall: Primitivism, Modernism and Dance Theory. In: Roger Copeland – Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?*. New York: Oxford University Press 1983, s. 161–177.

COHEN, Selma Jeanne: Dance as an Art of Imitation. In: Roger Copeland – Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?*. New York: Oxford University Press 1983, s. 15–23.

COPELAND, Roger – COHEN, Marshall (eds.): *What is Dance?*. New York: Oxford University Press 1983.

COPELAND, Roger: Dance, Photography, and the World's Body. In: Roger Copeland – Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?*. New York: Oxford University Press 1983, s. 515–520.

COPELAND, Roger: Merce Cunningham and the Politics of Perception. In: Roger Copeland – Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?*. New York: Oxford University Press 1983, s. 307–324.

DAMASIO, Antonio: *Descartesův omyl. Emoce, rozum a lidský mozek*. Praha: Mladá fronta 2000.

DAMASIO, Antonio: *Hledání Spinozy*. Praha: Dybbuk 2004.

DESMOND (ed.), Jane C.: *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham & London: Duke University Press 2006.

DESMOND, Jane C.: Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham – London: Duke University Press 2006, s. 29–54.

DIXON GOTTSCHILD, Brenda: Some Thoughts on Choreographing History. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham – London: Duke University Press 2006, s. 167–177.

DODDS, Sherril: *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Hampshire-New York: Palgrave Macmillan 2004.

DVOŘÁK, Tomáš: Tělo a vizuální technologie. In: Marina Pachmanová (ed.), *Tělo a fotografie*. Praha: Pražský dům fotografie 1998, s. 101–113.

- FARNELL, Brenda: Kinestetický smysl a dynamické tělesné jednání. *Taneční zóna* 11, 2007, zima, s.41–43.
- FOUCAULT, Michel: *Dohlížet a trestat*. Praha:Dauphin 2000.
- FRANCO, Mark: Some Notes on Yvonne Rainer, Modernism, Politics, Emotin, Performance, and the Aftermath. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham – London: Duke University Press 2006, s. 289–303.
- GENNÉ, Beth: Dancin' in the Rain: Gene Kelly's Musical Films. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 71–77.
- GIANNACHI, Luigi: Se la salute è a 35 millimetri. *Sanità*, 2006, s.20.
- GOLDBERG, Marianne: Homogenized Ballerinas. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham – London: Duke University Press 2006, s. 305–319.
- GOODMAN, Nelson: *Jazyky umění*. Praha: Academia 2007.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena: *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha: Prostor 1997.
- GREENFIELD, Amy: The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 21–26.
- HARGRAVES, Kelly: Europeans Filming Narrative Dance. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 163–167.
- HEPPENSTALL, Rayner: The Sexual Idiom. In: Roger Copeland – Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?*. New York: Oxford University Press 1983, s. 267–288.
- HORÁKOVÁ, Jana: Obrazy jsou nesmrtelné, těla pomíjivá. *Taneční zóna* 11, 2007, zima, s. 12-17.
- CHALUPECKÝ, Jindřich: *Evropa a umění*. Praha: Torst 2005.
- JANEČEK, Václav: *Tělo a tanec*. Praha: AMU 1997.
- JONES, Bill T.: Dancing and Cameras. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 103–107.
- KAISER, Paul: Frequently Pondered Questions. In: s. 108–112.

- KOBAL, John: *Gotta Sing, Gotta Dance: A Pictorial History of Film Musicals*.. London – New York – Sydney – Toronto: Hamlyn 1973.
- KOZÁNKOVÁ, Zuzana: Tělo je schopné nekonečného procesu reorganizace. *Taneční zóna* 11, 2007, zima, s.44–47.
- KOZÁNKOVÁ, Zuzana: Voilà, le monde de Philippe Decouflé. *Taneční zóna* 9, 2005, zima, s. 23–24.
- KOZEL, Susan: „The Story Is Told as a History of the Body“: Strategies of Mimesis in the work Irigaray and Bausch. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham – London: Duke University Press 2006, s.101–109.
- LANGER K., Susanne: Virtual Powers. In: Roger Copeland – Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?*. New York: Oxford University Press 1983, s. 28–47.
- LEIGH FOSTER, Susan: Dancing Bodies. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham – London: Duke University Press 2006, s. 235–257.
- LOCKYER, Bob: A New Place for Dancing. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 150–155.
- MARKS, Victoria: Portraits in Celluloid. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 207–210.
- MATTINGLY, Kate: Co je ideál? *Taneční zóna* 12, 2008, podzim-zima, s.60–62.
- MATTINGLY, Kate: Technologie, technika a výuka baletu. *Taneční zóna* 11, 2007, zima, s. 49.
- McLUHAN, Marshall: *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Jota 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH 2008.
- MITOMA (ed.), Judy: *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002.
- OTAKE, Eiko: A Dancer behind the Lens. In: s. 82–88.
- PATOČKA, Jan: *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: Oikoymenh 1995.
- RIZZOLATTI, Giacomo – ARBIB A., Michael: Language within our grasp. *TINS* vol. 21 1998, č.5, s.188–194.

- ROSE, Mitchell: Fishing for Humans. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 228–231.
- SIEBENS, Evann E.: Dancing with the Camera: The Dance Cinematographer. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 218–223.
- SILVERMAN, Kaja, Práh viditelného světa: Tělesné Já. In: Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press 2002, s. 347–393.
- SULCAS, Roslyn: Forsythe and Film: Habits of Seeing. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 96–102.
- SZPORER, Philip: Northern Exposures: Canadian Dance Film and Video. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 168–177.
- TAYLOR RUSSEL, John – JACKSON, Arthur: *The Hollywood Musical*. London: Secker & Warburg 1971.
- TOMAS, David: Feedback and Cybernetics: Reimagining the Body in the Age of the Cyborg. In: Mike Featherstone – Roger Burrows (eds), *Cyberspace/cyberbodies/cyberpunk*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publication 1996, s. 21–43.
- TÓTH, Štěfan: *Tanečné písmo*. Bratislava: Slovenská akademie věd a umění 1952.
- TUSHINGAM, David: *Dance About Something*. Dostupný na < http://www.dv8.co.uk/about.dv8/LN_danceabout.html >.
- VALÉRY, Paul: Philosophy of the Dance. In: Roger Copeland – Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?*. New York: Oxford University Press 1983, s. 55–65.
- VANGELI, Nina: Petra H. mluví s Natašou N. *Taneční zóna* 12, 2008, podzim-zima, s. 26–31.
- VAUGHAN, David: Merce Cunningham's Choreography for the Camera. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 27–33.

VIRILIO, Paul: *The Aesthetics of Disappearance*. Los Angeles: Semiotext(e) 2009.

WILLIAMS, Margaret: Making Dance Films with Victoria Marks. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 211–217.

WOFL, Janet: Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics. In: Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham – London: Duke University Press 2006, s. 81–99.

ZÁRUBOVÁ – PFEFFERMANNOVÁ, Noemi: *Gesta a mimika*. Praha: Akademie múzických umění 2008.

ZIMMER, Elizabeth: Optic Nerve: Busby Berkeley and the American Cinema. In: Judy Mitoma (ed.), *Envisioning Dance on Film and Video*. New York – London: Routledge 2002, s. 68–70.

ZUZKA, Vlastimil: Boční participace (filmového) diváka. *Illuminace* 19, 2007, č.2, s. 73–87.

<http://dv8.co.uk/>

<http://www.openendedgroup.com/>

PŘÍLOHA

DVD Screen dance

Obsah:

1. Serpentine Dances (1894-1897) (USA)

W.K.L. Dickinson, William Heise, James White

Edison Manufacturing CO., American Mutoscope and Biograph Co.

ukázka 4'40"

2. Zidane, portrét 21. století (Zidane, Zidane, un portrait du 21e siècle, 2006)

(Francie, Island)

Režie: Douglas Gordon, Philippe Parenno

ukázka 5'30"

3. Channels/Inserts (1982) (USA)

Režie: Charles Atlas

Choreografie: Merce Cunningham

ukázka 2'45"

4. Hands (1995) (Velká Británie)

Režie: Adam Roberts

Choreografie: Jonathan Burrows

ukázka 2'30"

5. Le p'tit bal perdu (1993) (Francie)

Režie, choreografie: Philippe Decouflé

3'30"

6. Mothers and Daughters (1994) (Velká Británie)

Režie: Margaret Williams

Choreografie: Victoria Marks

ukázka 1'50"

7. Enter Achilles (1996) (Velká Británie)

Režie: Clara Van Gool

Choreografie: Lloyd Newson

Ukázka 5'

8. A Study in Choreography for Camera (1945) (USA)

Režie: Maya Deren

2'

9. Introspection (1941-1946) (USA)

Režie: Sara Kathryn Arledge

6'

10. Body, body on the wall... (1997) (Belgie)

Režie, choreografie: Jan Fabre, Wim Vandekeybus

7'

11. Boy (1995) (Velká Británie)

Režie: Rosemary Lee, Peter Anderson

4'10"

12. Tango (1980) (Polsko)

Režie: Zbigniew Rybczyński

8'

13. Ghostcatching (1999) (USA)

Režie: Paul Kaiser, Shelley Eshkar

Choreografie: Bill T. Jones

Ukázka 2'30"

14. Loops (2001–2008) (USA)

Režie: Paul Kaiser

Choreografie: Merce Cunningham

Ukázka 1'

15. Will.O.w1sp (2006) (Nizozemsko)

Režie: Kirk Woolford

3'